

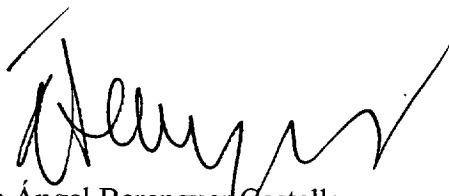
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

D. Ángel BERENGUER CASTELLARY,
CATEDRÁTICO DE UNIV. DE LITERATURA ESPAÑOLA
DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

H A C E C O N S T A R

Como Director de la Tesis Doctoral de **Dña. Mariana DE LIMA E MUNIZ**, titulada **“LA IMPROVISACIÓN COMO ESPECTÁCULO: PRINCIPALES EXPERIENCIAS Y TÉCNICAS APLICADAS A LA FORMACIÓN DEL ACTOR-IMPROVISADOR EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX”**, que este Trabajo de Investigación reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en el Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente, en Alcalá de Henares, a trece de septiembre de dos mil cuatro.



Fdo.: Ángel Berenguer Castellary.

Vº Bº
EL DIRECTOR DEL DPTO. DE FILOLOGÍA



Fdo.: Antonio Alvar Ezquerro.

2289738



8-05

0000
2109

SAT A

Universidad de Alcalá
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ REGISTRO GENERAL SECCIÓN II	
16 SET. 2004	
ENTRADA Nº 3630	SALIDA Nº

**LA IMPROVISACIÓN COMO ESPECTÁCULO:
PRINCIPALES EXPERIENCIAS Y TÉCNICAS APLICADAS
A LA FORMACIÓN DEL ACTOR-IMPROVISADOR.**

C-4336150



D.

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:
DR. ÁNGEL BERENGUER CASTELLARY**

MARIANA DE LIMA E MUNIZ

ALCALÁ DE HENARES

SEPTIEMBRE DE 2004

A NEUZA, A REYNALDO Y A BÁRBARA.

I.XI. Agradecimientos:

A la **Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**, CAPES, y al **Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno Brasileño**.

A la **Universidad de Alcalá**.

A Ángel Berenguer por apostar por un trabajo de investigación de un movimiento teatral nuevo.

A Ester Maciel, Vera Casanova y Sueli Pires, profesoras de la Facultad de Filología de la **Universidad Federal de Minas Gerais**.

A Santiago Sánchez, José Sanchís Sinisterra, Fabio Mangoline y Ralf Schmidt.

A la **Liga de Improvisación Madrileña**.

A Omar Argentino y a la **Liga Mexicana de Improvisación**.

A Sergio Paris y a la **Liga Peruana de Improvisación**.

A Elvina Caetano, a la **Universidad Federal de Ouro Preto** y a los amigos de la **Liga de Improvisación de Ouro Preto**.

A la **Compañía Cínica**.

A Raquel Racionero, David Estebán y Borja Cortés.

A Carla Guimarães.

A Vicente Camacho y a Carmen Camacho.

A los profesores de **Real Escuela Superior de Arte Dramático**.

En fin, a todos los amigos de aquí y de allí que me han ayudado con su cariño y confianza.

A Carlos Otero, con todo mi amor, gracias.

Índice:

I - Introducción:	p. 17
I.1. Introducción al Match de Improvisación	p. 19
I.2. Acercamiento al concepto de improvisación y del arte teatral improvisado	p. 21
I.3. Principales aplicaciones de la improvisación en el teatro contemporáneo	p. 24
I.4. El entrenamiento en el arte teatral improvisado: la influencia de la Comedia del`arte	p. 26
I.5. Breve trayectoria de la improvisación y su vinculación con el teatro cómico y popular	p. 29
I.6. La improvisación y el teatro de máscaras	p. 30
I.7. El teatro improvisado y los festejos populares: referencia al teatro improvisado de oriente	p. 32
I.8. Vigencia de la improvisación en las ferias populares: repentistas, poetas, vendedores	p. 33
I.9. La improvisación como elemento popular de transformación de la sociedad	p. 34
I.10. El establecimiento de tres vertientes principales en la improvisación teatral de la segunda mitad del siglo XX:	p. 35
1. La improvisación como herramienta en la formación del actor.....	p. 35
2. La improvisación como herramienta en la construcción de espectáculos.....	p. 36

3. La improvisación como espectáculo: su presencia en España.....	p. 37
---	-------

II – La improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX: su contexto, influencias y principales colectivos creadores.....	p. 40
--	--------------

II.1. Las Mediaciones históricas, psicosocial y estéticas: la improvisación como espectáculo dentro del contexto de la sociedad contemporánea.....	p. 41
---	--------------

II.1.1. La Teoría de las Mediaciones y su aplicación en el trabajo de historización teatral en el siglo XX.....	p. 41
---	-------

II.1.2. Perspectivas sincrónica, genética, epistemológica y diacrónica...	p. 42
---	-------

1.0. Perspectiva sincrónica.....	p. 43
----------------------------------	-------

1.1. Los colectivos seleccionados.....	p. 44
--	-------

2.0. Perspectiva genética.....	p. 46
--------------------------------	-------

3.0. Perspectiva epistemológica.....	p. 48
--------------------------------------	-------

4.0. Perspectiva diacrónica.....	p. 49
----------------------------------	-------

II.1.3. Las tres mediaciones.....	p. 49
-----------------------------------	-------

1. La mediación histórica.....	p. 50
--------------------------------	-------

2. La mediación psicosocial.....	p. 50
----------------------------------	-------

3. La mediación estética.....	p. 51
-------------------------------	-------

II.1.4. El juego de las mediaciones: el establecimiento de “reacciones” o tendencias de los colectivos creadores.....	p. 52
---	-------

II.1.5. Ejemplo de aplicación del modelo de tendencias en el teatro español de la transición a la democracia.....	p. 53
---	-------

II.1.6. Reacciones de los sujetos creadores de la impro-espectáculo en su entorno.....	p. 54
II.1.7. Recuperación de la tradición del teatro improvisado: breve referencia histórica.....	p. 56
II.1.8. Relación entre la improvisación y el teatro cómico popular...	p. 59
 II.I Aplicación de la metodología de las mediaciones.....	 p. 64
II.2.1. Sobre la sociedad contemporánea: breves apuntes sobre su organización y sus grupos transindividuales.....	p. 65
II.2.2 Relación entre arte y sociedad en la contemporaneidad.....	p. 68
II.2.3. El arte y su reproducibilidad técnica en el contexto contemporáneo.	p. 71
II.2.4 La transformación de los mecanismos de comunicación.....	p. 72
II.2.5 La improvisación como expresión contemporánea.....	p. 73
II.2.6 El papel del arte teatral como motor de transformación de la sociedad.....	p. 77
II.2.7. El lugar de la impro-espectáculo en la sociedad actual.....	p. 78
II.2.8. Breve descripción de los sujetos creadores elegidos.....	p. 81
II.2.9. Establecimiento de líneas de reacciones de estos sujetos frente a su entorno.....	p. 85
 II.III Reacciones de la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX: principales colectivos creadores.....	 p. 86
1. Reacción transformadora de la sociedad.....	p. 89
2. Reacción transformadora del ser-humano.....	p. 89
3. Reacción transformadora del teatro.....	p. 90

II.III.I Influencias de la improvisación como espectáculo de fines del siglo XIX

e inicios del siglo XX..... p. 91

1.0. El Teatro de la Espontaneidad..... p. 94

1.1. Contexto..... p. 95

1.2. La creación de un teatro improvisado: bases teóricas..... p. 96

1.3. Los objetivos del teatro de la Espontaneidad..... p. 98

1.4. Concepto de espontaneidad..... p. 99

1.5. El Teatro de la Espontaneidad en la actualidad..... p. 101

2.0. La Nueva Comedia Improvisada..... p. 103

2.1. Contexto..... p. 104

2.2. La renovación del arte teatral según Copeau..... p. 105

2.3. El papel del actor..... p. 106

2.4. El espacio escénico..... p. 108

2.5. El papel del público..... p. 109

2.6. El acercamiento a la Improvisación: La Nueva Comedia Improvisada..... p. 110

2.7. El circo: referente directo de la improvisación ante el público... p. 113

2.8. La improvisación: talento versus entrenamiento..... p. 114

2.9. La máscara..... p. 115

2.10. La improvisación y el juego..... p. 116

2.11. La vigencia actual de las propuestas de Copeau..... p. 117

II.III.II Reacción transformadora de la sociedad.....	p. 119
1.0 El teatro del Oprimido: Augusto Boal.....	p. 120
1.1 Justificación de la elección del Teatro del Oprimido.....	p. 121
1.2 Breve contexto histórico, psicosocial y artístico.....	p. 122
1.3 Trayectoria profesional de Augusto Boal.....	p. 124
1.4 La improvisación en el Teatro del Oprimido.....	p. 129
1.5 Principales experimentos con la improvisación como espectáculo.....	p. 131
1.5.1. El Teatro Periodístico.....	p. 131
1.5.2. El Teatro del Invisible.....	p. 133
1.5.3. El Teatro Forum.....	p. 136
1.5.4. El Teatro Legislativo.....	p. 138
1.6 Otros formatos teatrales practicados por el Centro del Teatro del Oprimido.....	p. 139
1.7 La vigencia del Teatro del Oprimido en la actualidad.....	p. 140
1.8 Fotos de espectáculos del Teatro del Oprimido.....	p. 142
2.0 El Living Theatre: Judith Malina y Julian Beck.....	p. 145
2.1 La justificativa de la elección del Living Theatre.....	p. 146
2.2 Trayectoria artística de Beck y Malina: breve contexto histórico, psicosocial y artístico del Living.....	p. 147
2.3 Definición de las líneas de trabajo del Living Theatre.....	p. 149
2.4 <i>The connection</i> : acercamiento a la improvisación.....	p. 151

2.5 <i>The Brig</i> : desarrollo de la improvisación en sus técnicas de ensayo y actuación.....	p. 153
2.6 El teatro y la política.....	p. 155
2.7 El contacto directo con el público.....	p. 156
2.8 El Living y su relación con el Teatro de la Crueldad: la improvisación como instrumento de ruptura.....	p. 157
2.9 El Teatro libre.....	p. 159
2.10 El lugar de la improvisación en la trayectoria del Living.	p. 162
2.11 La presencia del Living Theatre en la actualidad.....	p. 163
2.12 Foto de la performance <i>Baerdsley</i> realizada decentemente por el Living Theatre en contra de la caza indiscriminada.....	p. 165
II.III.III Reacción transformadora del ser-humano.....	p. 166
1.0. The Playback Theatre.....	p. 167
1.1. Justificativa de la elección del Playback Theatre.....	p. 168
1.2. Génesis y profusión del Playback Theatre: Breve contexto.....	p. 169
1.3. Descripción del formato de impro-espectáculo creado por Fox.	p. 170
1.4. Los objetivos del Playback Theatre: el papel de la improvisación.	p. 171
1.5. El concepto de espontaneidad según el Playback Theatre.....	p. 173
1.6. El carácter teatral de las sesiones de Playback Theatre.....	p. 173
1.7. Fotos de sesiones de Playback Theatre.....	p. 176
2.0. The Theatre Games: Viola Spolin.....	p. 177
2.1. Justificativa de la elección de los Theatre Games.....	p. 178

2.2. Trayectoria profesional de Spolin: la génesis del Theatre Games.	p. 179
2.3. Relación entre improvisación y el juego.....	p. 180
2.4. La línea de trabajo de Spolin: sus influencias y principales aplicaciones.....	p. 185
2.5. El desarrollo de la creatividad y de la espontaneidad a través del juego.....	p. 187
2.6. La formación de una buena atmósfera de trabajo.....	p. 188
2.7. La creación de un nuevo “vocabulario de trabajo”.....	p. 190
2.8. La función del público.....	p. 191
2.9. Concepto de Improvisación.....	p. 192
2.10. Los juegos teatrales: su introducción y desarrollo.....	p. 194
1. Sesiones de orientación.....	p. 195
2. Sesiones de introducción de las tres preguntas básicas de la improvisación teatral: ¿Dónde?, ¿Quién? y ¿Qué?.....	p. 195
2.11. Trabajo con la acción interior.....	p. 197
2.12. Los objetivos del Theatre Games.....	p. 198
2.13. La aplicación del Theatre Games en la actualidad.....	p. 199
II.III.IV. Reacción transformadora del teatro.....	p. 200
 1.0. The Second City, The Compass Players, The Story Tellers – Paul Sills.....	 p. 201
1.1. Justificativa de la elección de estos colectivos creadores.....	p. 202
1.2. Breve trayectoria artística de Paul Sills.....	p. 203
1.3. The Compass Players.....	p. 204

1.4. The Second City.....	p. 205
1.5. Principales objetivos de The sCompass Player y The Second City.....	p. 208
1.6. The Story Tellers.....	p. 209
1.7. La labor de Paul Sills en la actualidad.....	p. 211
1.8. Fotos del Second City en su formación más reciente.....	p. 212
2.0. The Theatre Sports y The Comedy Sportz.....	p. 214
2.1. Justificativa de la elección de estos colectivos.....	p. 215
2.2. Breve descripción del Theatre Sports y del Comedy Sportz.....	p. 216
2.3. Estructura de funcionamiento de ambos formatos.....	p. 218
2.4. Breve trayectoria del Comedy Sportz.....	p. 219
2.5. La importancia del entrenamiento en el Theater Sports y en el Comedy Sportz.....	p. 220
2.6. El balancín del status.....	p. 221
2.7. Jugar en “positivo”.....	p. 222
2.8. Oferta, aceptación y bloqueo.....	p. 227
2.9. El Theater Sports y el Comedy Sportz en la actualidad.....	p. 230
2.10. Foto del Comedy Sportz.....	p. 232

III. El Match de Improvisación: su origen y dinámica de funcionamiento... p. 233

III.I El Match de Improvisación y sus orígenes:..... p. 234

1.1 Lugar y fecha del surgimiento del Match de improvisación..... p. 235

1.2 Sus creadores y su contexto artístico-cultural..... p. 235

1.3 El primer Match y su desarrollo hasta nuestros días..... p. 236

III.II El Match de Improvisación, su estructura y su dinámica:..... p. 238

1.1 Estructura y dinámica del espectáculo..... p. 242

1.2 La pista de juego..... p. 245

1.3 La duración del partido..... p. 246

1.4 La tarjeta de improvisación..... p. 246

1.5 Los estilos de improvisación..... p. 248

1.6 Procedimiento del juego..... p. 250

1.7 Los roles en el Match de Improvisación: (jugadores, capitán, entrenador, trío arbitral, maestro de ceremonias y músico)..... p. 251

1.8 El Reglamento del Match de Improvisación..... p. 254

1.9 Los signos de arbitraje..... p. 259

IV Técnicas para el aprendizaje y desarrollo del actor-improvisador..... p.262

IV.1. Introducción a la improvisación:..... p. 263

IV.2. Conceptos básicos de la improvisación: p. 271

1. La Escucha..... p. 271

2. Creación y ruptura de rutinas.....	p. 279
3. El Rebote.....	p. 277
4. Tres categorías de la improvisación: la oferta, el bloqueo y la aceptación.....	p. 280
IV.III. Los Motores de la improvisación.....	p. 284
IV.III.I. Tipos de Motores.....	p. 286
1. Motor espacio.....	p. 286
2. Motor estado de ánimo.....	p. 287
3. Motor tipo.....	p. 288
4. Motor ritmo.....	p. 289
5. Motor texto.....	p. 290
6. Motor acción.....	p. 290
7. Motor gesto.....	p. 291
8. Motor sensación.....	p. 291
9. Motor imagen.....	p. 291
IV.IV. Elementos estructurales de la improvisación.....	p. 293
IV.5.1. Espacio y tiempo.....	p. 293
IV.5.2. Códigos de espacio.....	p. 297
IV.5.3. Estructura narrativa y/o dramática.....	p. 299
V. Ejercicios para el actor-improvisador:.....	p. 306

VI. Conclusiones:	p. 322
VI.1. Descripción de la línea de investigación seguida.....	p. 323
VI.2. Selección de los colectivos creadores de la impro-espectáculo de la segunda mitad del siglo XX.....	p. 325
VI.3. Potencial transformador de la improvisación como espectáculo.....	p. 327
VI.4. El Match de Improvisación: sus principales características y su relación con el teatro y la sociedad contemporáneas.....	p. 329
VI.5. La valoración del presente y de la participación activa del público: en búsqueda de una comunicación directa, rápida y eficaz.....	p. 330
VI.6. Relación entre el teatro improvisado y la sociedad contemporánea.....	p. 332
VI.7. La presencia del humor en la improvisación contemporánea...	p. 338
VI. 8. Conclusiones finales.....	p. 340
 VII Bibliografía Consultada	 p. 343
 VIII Anexo: Entrevistas	 p. 350
1. <i>Entrevista con Fábio Mangoline</i> : actor, director y pedagogo italiano, especializado en Commedia dell'arte; jugador de Match por la <i>Liga de Improvisación Italiana</i> ; jugador del último mundial de Match de Improvisación del 2001 en Canadá.....	p. 351
2. <i>Entrevista con José Sanchís Sinisterra</i> – dramaturgo y director español contemporáneo.....	p. 364

3. *Entrevista con Ralph Schimidit*: jugador y entrenador de la *Liga Profesional de Match de Improvisación Alemana*..... **p. 369**
4. *Entrevista con Santiago Sánchez*: idealizador, director y entrenador del espectáculo de improvisación *Imprebís*. Introdutor del Match de Improvisación en España..... **p. 374**
5. *Encuentro con Carles Castillo*, improvisador del *Imprebís*, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en noviembre de 2002..... **p. 392**

I. Introducción:

“Lo inesperado y lo improvisado son siempre el mejor impulso de la
fuerza de creación”

Constantin Stanislavski – *La construcción del personaje*

Este trabajo es el resultado de una larga investigación sobre el *Match de Improvisación* y demás formatos de impro-espectáculo basada en mi experiencia como jugadora de Match en la *Liga de Improvisación Madrileña* (LIM), en los intercambios con grupos de improvisación en diversos países, en entrevistas a importantes profesionales que se dedican a la impro¹, y en la profundización teórica sobre el tema. Su objetivo es describir el *Match de Improvisación* y algunos de los principales experimentos en la impro-espectáculo en la segunda mitad del siglo XX a fin de contextualizar su génesis. Además describiremos y analizaremos la dinámica, la estructura y las técnicas de entrenamiento. Acompañando este trabajo descriptivo que pretende suplir una necesidad de un estudio comparativo de estos experimentos, también nos dedicamos a investigar sobre las relaciones entre la improvisación y la sociedad contemporáneas a través del juego de las mediaciones.

Nuestro objetivo es el de establecer los vínculos entre los diversos espectáculos de improvisación surgidos en el siglo XX a través de su confrontación con el contexto de la sociedad y del hombre contemporáneos, estableciendo parámetros orientativos entre ellos. En esta introducción trataremos de dibujar un breve panorama sobre el contexto de la improvisación en la historia del teatro occidental, contextualizándola en la tradición del teatro cómico y popular.

En el vasto conjunto de formatos de impro-espectáculos que serán analizados en este estudio (The Playback Theatre; Theatre Games; The Second City; The Story

¹ A partir de ahora utilizaremos la abreviatura “impro” al referirnos a la improvisación, por se tratar de un término constantemente utilizado en los escritos sobre el tema.

Tellers; El Teatro del Oprimido; The Living Theatre; The Theatre Sport; The Comedy Sportz)², el Match de Improvisación es el principal objeto de esta investigación. Su elección se justifica por la larga trayectoria como jugadora, entrenadora, árbitro, y profesora de Match de Improvisación que nos permite una visión práctica de su desarrollo y funcionamiento, además de la extensa investigación sobre el tema realizada en los cuatro años de doctorado de la Universidad de Alcalá. Los demás experimentos en la impro-espectáculo, fundamentales al desarrollo de la improvisación en el teatro contemporáneo, surgen como el contexto teórico, artístico y cultural en el que se inscribe el Match. De esta manera, la descripción y análisis de esos experimentos se realiza tratándolos no como una idea aislada, sino como el fruto de una serie de investigaciones prácticas y teóricas que, desde el final del siglo XIX, trataran de rescatar el teatro improvisado.

1.1. Introducción al Match de Improvisación

El *Match de Improvisación* es un formato de impro-espectáculo creado en Canadá en 1976 por Robert Gravel e Ivone Leduq que consiste en el enfrentamiento de dos o más equipos de actores-improvisadores en una estructura de juego semejante al hockey en el hielo.

Actualmente el *Match de Improvisación* es practicado en varios países del mundo con mayor o menor reconocimiento del público³. En Canadá, el Match es toda una institución. Es practicado a nivel profesional por diversos colectivos y, a nivel amateur, en universidades, colegios, asilos, etc. Los colectivos de actores que se dedican al Match son llamados ligas de improvisación, el más importante de ellos es la *Liga Nacional de Improvisación* (LNI) de Canadá que ha realizado más de 20 temporadas de

² También analizaremos dos experiencias ocurridas a finales del siglo XIX y principios del XX: el Teatro de la Espontaneidad, de J.L. Moreno y la Nueva Comedia Improvisada, de Jacques Copeau. Su introducción en este trabajo se debe a que ambos influenciaron muchos de los colectivos aquí estudiados.

³ Entre ellos: Argentina, Alemania, Australia, Brasil, Bélgica, Colombia, Canadá, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Italia, Marruecos, Méjico y Suiza.

Match y es la principal promotora del mundial de *Match de Improvisación* en el festival *Just por rire*, además de ser la responsable por su creación y divulgación. Desde la década de 80 el espectáculo es emitido por la televisión estatal canadiense y es ampliamente reconocido tanto por el público, como por la prensa y crítica. Según periodista deportiva canadiense Natalie Petrowski:

“Os puedo garantizar la acción, el suspense, las sensaciones fuertes y las emociones violentas como en el hockey. El hockey de los buenos tiempos, se entiende. (...) 22 años después de la creación de la LNI, la metáfora con el hockey es una realidad. La impro no es tanto un juego de actores, sino un deporte al completo. Y si pervierte el teatro, como ciertamente se le reprocha, la impro en revancha, yo estoy convencida de ello, mejora el hockey. (...) Hoy en día el hockey que se practica en la LNI es superior, cuanto a espectáculo, al que se juega en el Centre Molson.”⁴

La creación del Match de Improvisación se basó, principalmente, en las teorías de Keith Johnstone publicadas en la década de cincuenta en Inglaterra. Johnstone aboga por el entrenamiento de la creatividad y de la imaginación del niño en el actor que, fruto de una educación opresora, censura su capacidad de crear a partir de reacciones inmediatas a estímulos concretos. Según Johnstone:

“La mayoría de los niños pueden operar en forma creativa hasta los once o doce años, luego de pronto pierden su espontaneidad y hacen imitaciones del “arte adulto”. Cuando otras razas entran en contacto con nuestra cultura ocurre algo similar. (...) Hoy pienso que el acto de imaginar debería ser algo que no requiere ningún esfuerzo, tal como percibir. Para reconocer a alguien, mi cerebro debe realizar unas increíbles hazañas de análisis: “Forma...oscura...hinchada... se acerca... nariz tipo X15, ojos tipo E24B... modo característico de caminar... parecido a un pariente...”, etc., con el objeto de convertir la radiación electromagnética en la imagen de mi padre, ¡y sin embargo, no me experimento como “haciendo” algo! Mi cerebro crea un universo completo sin que yo tenga la más mínima sensación de estar haciendo un esfuerzo. (...) Lo mismo ocurre con la imaginación. Tanto la imaginación como la percepción no requieren ningún esfuerzo, a menos que pensemos que se está cometiendo un “error”, cosa que nuestra educación nos estimula a creer. Entonces nos experimentamos como “imaginando”, como “pensando una idea”,

⁴ www.lni.ca

pero lo que realmente estamos haciendo es falsear este tipo de imaginación que creemos que deberíamos tener.”⁵

I.2. Acercamiento al concepto de improvisación y de arte improvisado

Actualmente, la palabra improvisación es ampliamente utilizada en diversos contextos y, en muchos casos, de manera despectiva. Decir en el lenguaje cotidiano que algo es improvisado es decir que carece preparación, que es caótico y francamente mejorable. Entretanto, la improvisación teatral tiene un largo recorrido en la historia del teatro y en el siglo XX ha recuperado su fuerza creadora.

Portillo y Casado, en su diccionario *Abecedario del teatro*, definen la improvisación como:

“(a) Actuación que no se atiende a un texto aprehendido. Es una técnica comúnmente empleada como ejercicio de aprendizaje para el actor como paso inicial en el montaje de una obra. (...). (b) Recurso del actor cuando olvida momentáneamente el papel.”⁶

Esta definición reafirma la utilización de la improvisación como herramienta de formación del actor y hace referencia a un segundo sentido de la palabra que se acerca mucho al sentido común de falta de preparación y rigor. Entretanto, obvia la importancia de la improvisación en el contexto del teatro contemporáneo.

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* aporta la siguiente definición:

“Técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado” al calor de la acción. Hay varios grados en la improvisación: la invención de un texto a partir de un boceto conocido y muy preciso (por ejemplo la *Commedia dell'arte*), el juego dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo, y que va contra toda la convención o

⁵ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. pp. 70-71.

⁶ PORTILLO, R. y CASADO, J. *Abecedario del teatro*. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1988. pp. 83-84.

regla (Grotowski, 1971, el Living Theatre); la desconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo “lenguaje físico” (Artaud). ”⁷

Pavis resalta la utilización de la improvisación como instrumento de investigación de nuevos lenguajes que rompen con la lógica del discurso teatral, sobretudo a partir del siglo XX, ampliando la importancia de la impro en el contexto teórico y práctico del teatro.

El *Diccionario de la Oxford University* amplía la información sobre la trayectoria de la improvisación en la historia del teatro occidental y su empleo en el teatro contemporáneo:

“Improvisation, an impromptu performance by an actor or group of actors, wich may be an element in actor-training, a phase in the creation of a particular role, or part of a stage production. For much of his history the theatre relied heavily on the actor’s ability to improvise on a given theme, as in the comic scenes of *Mystery Play*, in early farces and comedies deriving from folk tradition, wich gave ample scope for the actor’s initiative, and above all in the productions of the *Commedia dell’arte*. The practice continued in *Melodrama* and *Pantomime* and in the *Music-Hall*(...). By the end of the 19th century the battle for the supremacy of the author’s text had resulted in the actor becoming an interpreter rather than a creator of situations. But even Stanislavsky recognized the value of improvisation during lengthy rehearseal periods to help an actor explore his character’s blackground an motivation. (...) Meanwhile, in a reaction against the set text, the influenci of Dada and surrealism was encouraging spontaneous activity and the rejection of the achieved “work of art”. This philosophy resulted in the emergence of collective creation, based entirely on group improvisations elaborated from minimal outlines.(...) From it developed Hapenings and similar environmental events, which by incorporating chance occurences and audience reaction into the show created a unique theatrical expreience, considered by many preaferable to the controled repetition of a convencional play-text”⁸

Pese a describir con precisión la trayectoria de la improvisación hasta la creación de los “hapenings”, este diccionario no hace referencia a los espectáculos

⁷ PAVIS, P. *Diccionario del teatro. dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación. Buenos aires, 1996. Pj. 271.

⁸ *The Oxford Companion to the Theatre*. Edited by Phillis Hartnol. Oxford University Press. Oxford, 1983. Pp.. 409

improvisados que, a partir de la década de 60, viene siendo practicados bajo diversos formatos, entre ellos, el *Match de Improvisación*.

Ampliando la información presentada por Pavis, El *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* reflexiona sobre el interés contemporáneo en la improvisación:

“L’interêt contemporain pour l’improvisation s’est développé dans les années soixantes. Improviser se rattache alors aux idéologies spontanéistes, au désir parfois naïf d’inventer à chaque fois à partir de rien. (...) Improviser apparaît aussi comme une façon de s’opposer au théâtre à texte, d’échapper au modèle de la représentation ressentie comme trop littéraire . »⁹

Este mismo diccionario presenta una interesante diferenciación entre la “improvisación pura” y la improvisación a partir de un pequeño guión. Las improvisaciones en el Match, en el Theater Sport, en el Second City, entre otros, pertenecen a esta última categoría: son impros desarrolladas a partir de estructuras narrativas y/o elementos que impulsan y desarrollan la escena a partir de la escucha y de los conocimientos de las técnicas de improvisación.¹⁰

“Il faut distinguer l’improvisation pure de l’improvistation à canevas préétabli. Dans le premier cas, en principe, l’acteur part de rien, dans le second il s’appuie, comme dans la tradition, soit sur une situation définie plus ou moins grossièrement, soit sur un thème qu’il est chargé d’explorer. (...) Au lieu de partir d’une base narrative les improvisateurs peuvent être stimulés par des inducteurs différenciés : un espace de jeu, un ou plusieurs objets, l’ébauche d’un personnage, un son, un geste, un masque à explorer. Dans ce cas, la provocation au jeu est plus efficace et la production plus ouverte, puisque, s’il y a narration, elle naît du jeu et s’établit grâce à lui au lieu que le jeu serve à l’illustrer. »¹¹

⁹ CORVIN, Muchel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse. Québec, 1998. pp. 825-826.

¹⁰ En el apartado titulado *Introducción a la Improvisación*, serán estudiados estos elementos técnicos y sus estructuras narrativas.

¹¹ Ibidem.

I.3. Las principales aplicaciones de la improvisación en el teatro contemporáneo

Aún según el *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, tenemos las siguientes distinciones cuanto a la aplicación de las técnicas de improvisación:

1 - La improvisación como instrumento de construcción de un espectáculo:

“L'improvisation a des objectifs différents selon les cadres dans lesquels elle s'exerce. Pendant les répétitions d'un texte, elle sert à explorer une situation tirée de celui-ci, que l'épaisseur du langage dissimulerait aux acteurs ou qu'ils auraient du mal à s'approprier. (...) Mais l'improvisation sert aussi à explorer les silences de la fable, à approcher les personnages sous des angles différents, à les échanger, à interroger la scénographie en multipliant des croquis rapides de différentes possibilités spatiales, sans que les acteurs sachent encore le texte. (...) Dans la création collective, les essais sous forme d'improvisations développent l'imaginaire des joueurs. L'examen des solutions proposées dans le jeu, par un ou plusieurs regards extérieurs, aide au tri des propositions. Les matériaux bruts, tirés des rencontres et observations, sont peu à peu théâtralisés par des séries d'improvisations. »¹²

2 - La improvisación en la formación del actor:

“Dans la formation de l'acteur, un entraînement systématique à des exercices d'improvisation (sans la préoccupation de contenu ni de nouveauté) vise à l'acquisition d'une plus grande souplesse de réaction dans le jeu, à un type d'écoute particulière, à la fois plus aigüe et plus ouverte, comme le propose Peter Brook. »¹³

3- La improvisación como espectáculo:

“Depuis la fin des années soixante-dix, l'improvisation est aussi devenue le sel particulier de véritables « matches », organisés à l'origine au Québec par la Ligue d'improvisation. Les rencontres entre deux équipes suivent le rituel des parties de hockey sur glace, très populaires au Canada. Aussi attrayants qu'ils soient, ces matches mettent en lumière les contradictions de l'improvisation, quand les joueurs, déterminés à être efficaces, font feu de tout bois et négligent l'écoute réelle des partenaires¹⁴. Souvent mise en question, l'improvisation fascine toujours les acteurs en ce qu'elle est une sorte

¹² CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse. Québec, 1998. pp.. 825-6.

¹³ Ibid.

¹⁴ En estas afirmaciones están reflejados los logros y las carencias del *Match de Improvisación* que serán objeto de reflexión a lo largo de este trabajo.

de limite extrême de leur pourvois, qu'elle fait d'eux l'inventeur et le médiateur dans le même instant, et qu'elle crée la jubilation de la création, même superficielle, quand les conditions de complicité entre les participants sont réunies.»¹⁵

Como pudimos comprobar en las definiciones de los diccionarios aquí citados, la improvisación consiste, en resumidas palabras, en crear, aquí y ahora, una historia, diálogo, escena o conflicto dramático a partir de la respuesta veloz a estímulos internos - del actor - o externos - un objeto, sus compañeros y/o el público. Según Peter Brook en su libro *Provocaciones*:

“En este sentido improvisar significa que los actores se plantarán frente al público preparados para producir un diálogo y no una demostración. Técnicamente, producir un diálogo teatral significa inventar temas y situaciones destinadas a un público particular, de manera tal que a ese público le sea posible influir en el desarrollo de la historia durante la representación. El actor empieza percibiendo al público, sintiéndolo de la manera más simple posible. Puede jugar con algún objeto, puede hablar, puede incluso mostrar fragmentos de relaciones humanas a través de la música, del canto, del baile. Al hacerlo, está registrando el modo en que el público reacciona, así como en una conversación enseguida nos damos cuenta de qué es lo que le importa y le interesa a nuestro interlocutor. (...) También el público percibe esto de inmediato, comprende que participa activamente en el desenvolvimiento en el crecimiento de la acción, y se sorprende gratamente al descubrir que es parte integrante del evento.”¹⁶

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ BROOK, Peter. *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*. Fausto Ediciones. Buenos Aires, 1989. pp. 128-129

I.4. El entrenamiento en el arte teatral improvisado: la influencia de la Comedia del'arte.

Como pudimos observar, la improvisación tiene un largo recorrido en la historia del teatro. Desde la Commedia dell'arte italiana hasta los happenings de los años setenta, realizar un espectáculo partiendo de la interacción entre actor y público ha sido casi una obsesión de los hombres y mujeres dedicados al arte teatral.

Entretanto, es muy importante diferenciar la improvisación de la falta de técnica y de preparación. La improvisación exige un entrenamiento específico que capacite al actor a agilizar sus respuestas, a escucharse a sí mismo, a sus compañeros y al público. Como ejemplo máximo de la excelente preparación de los actores que se destinan a la improvisación ante el público, surge la experiencia de los cómicos del arte que, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, se dedicaron a investigar y experimentar los límites técnicos y artísticos de la improvisación. Por lo tanto, este estudio se quedaría incompleto si no nos dedicáramos, aunque brevemente, al comentario de la influencia de la Commedia del'arte, o más bien de su posterior recuperación iniciada en el siglo XIX, en los formatos de impro-espectáculo de la actualidad. Para ello, recurriremos a los textos más relevantes sobre la Comedia del'arte y sus principales estudiosos, Fernando Tavianini, Allardyce Nicoll, Dario Fo, Maurice Sand, entre otros. Según el teórico italiano Fernando Tavianini en su libro *El secreto de la Commedia dell'arte*:

“La improvisación era una habilidad que derivaba de la practica, del profesionalismo. No tenía nada que ver con la espontaneidad sino con la velocidad: era una composición veloz. Y también una división de trabajo. Cada actor, si era bueno, podía ocuparse de sí mismo y él mismo escribir los parlamentos de su propio papel en cuadernos o mentalmente. (...) En realidad la idea que la improvisación sea resultado de la espontaneidad es moderna: de hecho, se remonta al Romanticismo. Hasta el siglo XVII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, academias, cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas e improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era una manera de

demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria.”¹⁷

Basándose en la recuperación de *canovachios*, contratos, grabados, testimonios y demás documentos de la época, Allardyce Nicoll, en su libro *El Mundo de Arlequín*, afirma que las improvisaciones de la Comedia del'arte estaban estrechamente vinculadas a un guión que marcaba la entrada y salidas de escena de los personajes y se atenían a un caracteres muy definidos tanto física, como psicológicamente. Los personajes de la comedia tenían un perfil muy definido, expresado a través de la utilización de máscaras, que especifica sus características físicas y psicológicas y también determina su relación con los demás personajes, con el espacio y con el público.

Según Nicoll, cada actor era responsable por el entrenamiento físico e intelectual adecuado a la interpretación de su personaje y a la construcción de la escena improvisada. Los cómicos del arte eran los responsables no sólo por dar vida a sus máscaras, sino también por crear las situaciones que deberían divertir el público y encaminar la representación hacia su natural desarrollo previsto anteriormente en los guiones o *canovachios* creados por el capo cómico o dueño de la compañía. La utilización de la improvisación concedía gran agilidad y frescura a las escenas y las adaptaba al gusto de cada público. Así, los actores se convertían también en autores dramáticos y deberían prepararse para ejercer esta función, buscando no sólo el resultado inmediato de una risa, sino también la construcción de una historia interesante y sorprendente en el momento mismo de la acción dramática. Según Allardyce Nicoll:

“Lo que la Commedia dell'arte descubrió además de la invención de un método especial de retratar a los personajes dramáticos, fue la

¹⁷ TAVIANI, F. “Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte”. In *Máscara*. Ene. 1996-1997. Editorial Escenología. México, 1996. p.14

virtud de la improvisación, por la cual los actores se convertían en sus propios autores”¹⁸

Desmitificando el carácter de falta de preparación normalmente asociado a la improvisación, Nicoll reproduce algunos de los guiones utilizados en las compañías de Commedia dell'arte del siglo XVI en los que el lector puede comprobar la sutileza de su construcción dramaturgica, casi siempre centrada en los encuentros y desencuentros amorosos. Pese a la precisión en la manera como cada personaje debe actuar en la historia, la indicación de entradas y salidas y de la situación de cada escena en los guiones, los actores tenían que sacar provecho de su gran destreza física e instrucción literaria, improvisando sus papeles ante el público y cautivándolos, tanto con un salto mortal inesperado, como con fragmentos enteros de Platón o de Séneca, perfectamente casados a la situación escénica. Así, la memoria, la preparación y el entrenamiento fueron los principales aliados de los cómicos del arte¹⁹. Según Nicoll:

“La improvisación se convierte, básicamente en una cuestión de memoria, en la que el actor constituye solamente el lazo de unión entre un papel y otro, junto con un diálogo bien arreglado.”²⁰

Darío Fo contribuye a la desmitificación de la improvisación en la Commedia dell'arte en su libro *Manual Mínimo del Actor*, valorando la preparación y el alto nivel técnico de los cómicos del arte. La preparación de los cómicos dell'arte queda patente en un documento de la Contrarreforma escrito por Carlos de Borranco y citado por Fo en su libro. Citaremos aquí este fragmento por ser un testimonio contemporáneo a la Comedia dell'arte y de gran valor descriptivo que comprueba el alto grado de preparación de los actores de este tipo de teatro.

¹⁸ NICOLL, A. *El Mundo de Arlequín – Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Seix Barral, Buenos Aires, 1980. p. 37

¹⁹ La valoración del entrenamiento del actor-improvisador es una de las cuestiones recuperadas por los teóricos del siglo XX-XXI. El surgimiento de los diversos grupos destinados a la improvisación en todo el mundo son la prueba de que es necesario desarrollar y crear técnicas de improvisación que fomenten su trabajo.

²⁰ *Ibid.* p. 52

“Por el contrario, los cómicos no emplean en todas las representaciones las mismas palabras de la Nueva Comedia, se inventan cada vez, aprendiendo antes la sustancia, como en breves capítulos y puntos concretos, recitan después de manera improvisada, adiestrándose así a una manera libre, natural y graciosa. El efecto que logran en el público es de gran implicación, de esa manera tan natural despierta pasiones, emociones, que son de gran peligro por la alabanza que se hace de la fiesta amoral de los sentidos y de la lascivia, del rechazo a las buenas normas, de la rebelión de las santas reglas de la sociedad, creando gran confusión entre las gentes sencillas.”²¹

I.5. Breve trayectoria de la improvisación y su vinculación con el teatro cómico popular

Como pudimos comprobar, hay un gran vínculo entre la trayectoria de la improvisación y la del teatro cómico popular. Ambos comparten la característica de ser un teatro hecho al gusto del público. Este vínculo también se hace evidente en el importante trabajo de Bajtin sobre el contexto de Rabelais en la Edad Media.

Bajtin afirma que la risa, en todo su potencial creador, fue una expresión fundamental al hombre y a la sociedad de la Edad Media, conteniendo una importantísima función regeneradora, muy ligada a la percepción del tiempo como algo cíclico que se basa en un continuo morir y revivir.²²

La presencia de lo cómico era parte del cotidiano de los hombres y mujeres de la Edad Media y representaban la necesidad de un cambio en su estructura social extremadamente estática. Según Bajtin, la creencia en la posibilidad del cambio, aunque se realice solamente a nivel simbólico, es fundamental a la propia estructura de la sociedad feudal.

A diferencia de la *Commedia dell'arte*, que ocurría en una situación previamente establecida para ello, en la Edad Media, los bufones y los payasos, según Bajtin, participaban de todas las situaciones de la vida y eran uno de los pilares de la importante presencia del mundo al revés, es decir, del mundo carnavalizado, en el día a día de las

²¹ FO, Darío. *Manual Mínimo del actor*. Argitaletxe. Navarra, 1998.

²² El carácter regenerador de lo risa en la Edad Media será discutido posteriormente en este estudio, comparándolo a la función de la misma en la sociedad contemporánea.

personas. Aún según este autor, estos personajes significaban la presencia de una comicidad dual y regeneradora fundamental en la vida ordinaria de su sociedad.

El grotesco, la deformidad, el exagero y la obscenidad presentes en las máscaras y otros elementos de la tradición del teatro cómico y popular es un ejemplo claro del carácter dual y regenerador que se atribuye a la risa y a la cultura carnavalizada de la Edad Media.

I.6. La improvisación y el teatro de máscaras

La continua utilización de las máscaras en la trayectoria del teatro cómico desde los mimos romanos hasta la actualidad, requiere una breve reflexión sobre sus características y su natural asociación con el teatro popular. Según Bajtin:

“La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo: la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales (...); la máscara encarna el principio del juego de la vida (...). Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras”²³

Posteriormente, la tradición del teatro de máscaras fue recuperada por diversos teóricos y pedagogos teatrales en occidente a partir del final del siglo XIX. Pese a que, en los formatos de impro-espectáculos aquí estudiados, la máscara no es un elemento presente, no podemos negar la influencia de la máscara como elemento de aprendizaje de gran parte de los actores que se dedican a la improvisación.

En Francia, Jacques Lecoq investigó el teatro popular, la Commedia dell'arte y la utilización de la improvisación en la formación del actor siguiendo un sendero abierto anteriormente por Copeau en sus esfuerzos por la creación de una nueva comedia improvisada basada en la Commedia Italiana y adaptada a los tipos de la sociedad de inicio del siglo XX. Para Jacques Lecoq, la improvisación y el juego son instrumentos

²³BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p. 42

indispensables en la formación de un actor-creador. Sus teorías también influenciaran a las bases del *Match de Improvisación*, principalmente en su expresión francófona.

Según Jacques Lecoq:

“La improvisación está en la base del juego enmascarado en la Commedia dell’arte, no se tiene que respetar ningún código como en los teatros de oriente en los cuales todos los gestos están establecidos. Pero esta improvisación es táctica, tiene reglas precisas que son las del teatro mismo y que los actores vuelven a descubrir cada vez.”²⁴

La Máscara como instrumento del aprendizaje de la técnica de improvisación también fue investigada por Johnstone, Darío Fo, Copeau, entre muchos otros²⁵. Según

Johnstone:

“Los académicos han dado muchas razones para que los actores de la Commedia dell’arte utilicen las Máscaras, pero olvidan la más obvia – que las máscaras improvisan durante horas, sin esfuerzo. Es difícil actuar un guión de la Commedia a un alto nivel de logro. Las Máscaras se sienten tan a gusto con él como patos en el agua. (...) Una de las paradojas más extrañas acerca de la máscara consiste en que el actor es magnífico usándola, quizás sea descolorido y poco convincente cuando no la usa. Esto es obvio para todo el mundo incluyendo el actor mismo. Con la Máscara, los acontecimientos realmente suceden. Los que la usan vivencian todo con gran nitidez. Sin la Máscara, se juzgan constantemente. Con el tiempo, las capacidades de la Máscara se desbordan hacia la actuación, pero es un proceso gradual.”²⁶

²⁴ LECOQ, J. *La Máscara: del Rito al Teatro 1. La formación del actor*. Centro de Documentación teatral, Bogotá, 1991. p. 12

²⁵ La Liga Mejicana de Improvisación (LIMI), creada en el año 2003 en Ciudad de México, tiene ocho formatos distintos de impro-espectáculo, entre ellos, hay un espectáculo compuesto por cuatro máscaras que representan personajes típicos de las regiones más pobres del distrito federal. Este espectáculo, de clara vinculación con la Comedia del’arte, es actualmente uno de los más exitosos de su cartelera.

²⁶ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. pp. 174-175

I.7. El teatro improvisado y los festejos populares: un referente del teatro improvisado en oriente.

Volviendo a la Edad Media, observamos como el teatro popular, muchas veces improvisado en la voz de feriantes, desafiantes y poetas, estuvo íntimamente vinculado a la risa y a la fiesta. Tal vínculo también se manifiesta en una breve descripción del *Teatro Cómico Persa* publicada en *El teatro más allá del mar* y que citamos a seguir:

“Como modelo para emular, no para imitar, existe en Persia una forma de teatro popular improvisado que se diría el más rápido y_ por lo menos a juzgar de las reacciones del público_ el más divertido del mundo: el ruhozi. (...) Literalmente la palabra significa “sobre el estanque”: en la casa de cada persa tradicional, hay un patio con un estanque en el centro, en ocasión de bodas u otras fiestas éste es cubierto con unas tablas de manera que los actores del ruhozi pueden actuar con el público sentado en círculo alrededor. Al padre de la esposa le toca la elección de las historias para representar y la indicación del límite máximo de los chistes lúbricos. En persa el ruhozi está entre la literatura florida y las riñas en los bazares y no falta un intenso intercambio de intervenciones y respuestas con el público, que marca con sus reacciones el ritmo de la intervención. A los actores no se puede comunicar el tema de la historia más que media hora antes del espectáculo: podrá tratarse de un relato muy conocido o una historia del todo nueva para ellos. (...) La semejanza con la *Commedia dell’arte* es muy fuerte y es probable que el ruhozi derive precisamente de allí, con sus cuatrocientos años por lo menos de existencia.”²⁷

Este fragmento nos ubica en una tradición de teatro improvisado, cómico y popular que va más allá de las fronteras entre occidente y oriente. La presencia, también en la tradición oriental, de la improvisación ante el público nos lleva a creer que la necesidad de representar, al calor de la acción, los cuentos o historias de una determinada comunidad es algo muy propio del ser-humano y no conoce fronteras.

Así, vemos como la improvisación como espectáculo tiene tradiciones occidentales y orientales que se manifiestan, de manera consciente o no, en su expresión más actual, revelando su íntima conexión con la comicidad, la fiesta y lo popular.

²⁷ SMITH, ACH. “Peter Brook encuentra el teatro cómico Persa”. In *El teatro más allá del mar: estudios occidentales sobre el teatro oriental*. Selección y notas de Nicolás Savarese. p. 169

I.8. La vigencia de la improvisación en las ferias populares: repentistas poetas y vendedores.

Dentro del teatro popular, no podemos olvidarnos de los repentistas e improvisadores que van de feria en feria en los pueblos demostrando su habilidad y creando canciones y poemas en el momento. En Brasil, principalmente en la región del nordeste, la presencia de estos improvisadores populares sigue siendo la gran atracción de los festejos. La vigencia de este tipo de improvisación hizo posible la creación de un encuentro internacional de improvisadores y repentistas, cuya última edición se celebró en Cuba.

José Manuel Pedrosa, en un estudio sobre el *Aleph* de Borges, recoge la tradición de los disparates del discurso fantástico improvisado, que, a través de formas fija, realiza un divertido juego de palabras que se origina en la Edad Media, y sigue vigente hasta hoy, sobretodo en Latinoamérica. Según Pedrosa, citando De Felice:

“Había un cierto número de tópicos tradicionales... y persistencia de esquemas formulísticos que proporcionaban al improvisador elementos fijos. Observamos que en la mayor parte de las tradiciones populares, la mentira o imposibilidad debía ser introducida de manera casi automática por las frases “_J’ai vu..._ Compère, qu’as-tu vu? _J’ai vu...” Había en la Edad Media juegos de diálogos o mentiras que comenzaban con la fórmula “J’ai vu...” seguida de la cosa imposible.”²⁸

²⁸ PEDROSA, J. M. *Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de El Aleph*. Dicienda: Cuadernos de Filología Hispánica. N° 14. 1996. pp.. 229

I.9. La improvisación como elemento popular de transformación de la sociedad

Desde su origen, gran parte de los espectáculos improvisados se basaron en la comicidad, así como el teatro popular. Entretanto, esta comicidad no está exenta de cuestionamiento de las bases morales, éticas o políticas de la sociedad que le rodea. En la décadas de 60 y 70 en Latinoamérica, en el auge de las dictaduras de aquellos países, se establece una serie de acciones estéticas y políticas a partir del arte teatral conducidas por el brasileño Augusto Boal, entre otros, que influenciaron los rumbos del teatro y la improvisación en el siglo XX²⁹. Según Boal:

“Para ser popular, el teatro debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir, de la transformación permanente, de la desalienación, de la lucha contra la explotación, etc. Para ello no hace falta recurrir exclusivamente a los temas llamados políticos. Nada humano es extraño al pueblo o a los hombres”³⁰

Buscando expresar esta transformación permanente de la perspectiva del pueblo, Boal elaboró y puso en práctica una serie de ejercicios de improvisación que eran representados en las chabolas, fábricas y barriadas de Brasil y también de Perú. Al explicar sus ejercicios de *dramaturgia simultanea*:

“Se trata de interpretar una escena corta de 10 a 20 min., propuesta por alguien del lugar, por un vecino de barriada. Los actores pueden improvisar de acuerdo con un guión previamente elaborado, como pueden también escribir directamente la escena y memorizar sus parlamentos. (...)Se inicia la escena que se conduce hasta cierto punto en que el problema principal llega a su crisis y necesita solución. Entonces los actores dejan de interpretar y piden al público que ofrezca soluciones”³¹

Las soluciones ofrecidas por el público son interpretadas por lo actores. Así, Boal pretende que se evidencien la viabilidad de las mismas a fin de que el colectivo que asiste a la representación pueda aplicarlas en su vida cotidiana. Según Boal:

²⁹ Este tema será estudiado posteriormente con más detenimiento en el apartado sobre el Teatro del Oprimido.

³⁰ BOAL, Augusto. *Categorías del Teatro Popular*. Ediciones Cepe. Buenos Aires, 1972. p. 37

³¹ BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido 1*. Editorial Nueva Imagen. México, DF. 1980. p. 30

“Para que se entienda esta poética del oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador”, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática”³²

I.10. El establecimiento de tres vertientes principales en la improvisación teatral de la segunda mitad del siglo XX.

Esta tradición del teatro improvisado influyó, fundamentalmente, a gran parte de los teóricos que, a partir del siglo XIX, buscaron elaborar un nuevo arte teatral. En el siglo XX, como pudimos comprobar en las definiciones de los diccionarios aquí citados, la improvisación sigue tres vertientes principales: la improvisación como formación del actor; la improvisación como creación de un espectáculo y la improvisación como espectáculo en sí.

1. La improvisación como herramienta en la formación del actor

La improvisación como herramienta de formación del actor es ampliamente utilizada por el método americano de Strasford, Meisner, entre otros. En España, William Layton introduce esta metodología que tiene actualmente gran respaldo en las principales escuelas de interpretación españolas. Pese a que se distancie de las técnicas de improvisación para el Match y demás espectáculos de improvisación, la técnica descrita por Layton en su libro *¿Por qué? El trampolín del actor* también se utiliza de la improvisación y de la reacción inmediata a los estímulos externos e internos del actor en su proceso de formación. Según Layton:

“Esta sería nuestra primera norma para los ejercicios y para tu futuro trabajo: recibir de la otra persona, concentrarse en los demás. Ahí radicaré la raíz de la creación, tu punto de partida. No hago nada sin estar provocado por lo que hace o no hace la otra persona. Dependo de los demás, no concentro en mí, sino en el otro.”³³

³² Ibid. p. 17

³³ LAYTON, W. *¿Por qué? El trampolín del actor*. Fundamentos. Madrid, 1990. pp. 18-19

Hay una diferencia fundamental entre los espectáculos de improvisación y la técnica de improvisación aplicada a la formación del actor. En esta última prescinde del público, es una técnica desarrollada durante el período de formación del actor, está pensada para ser practicada en un aula y vista solamente por el maestro y por los compañeros de clase. Entretanto, en la improvisación como espectáculo, el público es esencial. Pese a las diferencia que las distancian, hay que admitir influencias mutuas en ambas técnicas.

2. La improvisación como herramienta en la construcción de espectáculos

Otra vertiente de investigación sobre la impro se centró en la utilización de la improvisación en la construcción de escenas posteriormente fijadas en un espectáculo o en la investigación de personajes, escenografías, etc.

En el siglo XX, la percepción de la dirección escénica cambia radicalmente y algunos directores abandonan sus maquetas y planes de escenificación para conducir a sus actores a improvisaciones, a partir de pautas más o menos concretas, que constituyan escenas construidas a partir de la escucha y de las reacciones de un grupo de actores. Según Peter Brook:

“Una de las cosas de nuestro trabajo que nos atemorizan a todos es la manera en que las cosas cambian de año a año cuando hacemos ejercicios de actuación, improvisaciones. Diez años atrás, lograr reunir un grupo de actores dispuestos a improvisar sobre cualquier tema hubiese sido tarea harto difícil. Fundamentalmente, uno hubiera tenido que enfrentarse con la negativa del actor inglés a lanzarse a algo no pautado previamente. Hoy descubrimos que pedirle a un grupo de actores que ya hayan trabajados juntos que practiquen escenas de tortura, brutalidad, locura y violencia es algo atterradoramente sencillo y atterradoramente placentero, para todos nosotros. La cosa se inicia, se mueve y progresa con alarmante facilidad.”³⁴

³⁴ BROOK, Peter. *Los Hilos del Tiempo*. Ediciones Siruela. Madrid, 2000. p. 75

En España esta tradición ha encontrado eco principalmente en Cataluña, donde se destaca el proceso de trabajo de *El's Joglars*. Según Albert Boadella:

“Me aburriría mucho dar un espectáculo terminado. Doy las directrices, tengo un par de folios en los que he ido escribiendo lo que quiero, o más frecuentemente, lo que no quiero. (...) Creo que el azar es uno de los grandes aliados de esta forma de trabajo. Quizás las cosas se buscan incluso inconscientemente, pero el azar es lo que da al espectáculo, a condición que estés dispuesto a recibirle, los toques más interesantes, más genuinos y personales. (...) Las cosas encuentran su sitio porque tienen esa fuerza del inconsciente, que es mucho más preciso que el consciente.”³⁵

3. La improvisación como espectáculo: su presencia en España

De los más diversos formatos de impro-espectáculos practicados en todo el mundo, en España actualmente tenemos conocimiento de cinco formatos: el *Imprebis* que lleva ocho años de funciones continuas por todo el mundo y son el referente español más importante con relación a la impro; *Chop-suey* y *Soup buey*, espectáculos creados por la *Liga de Improvisación Madrileña* y ganadores del premio *Jóvenes Creadores* de la Comunidad de Madrid en 2002; *El Teatro es a la Carta* espectáculo creado por Estebán Roel, miembro de la *Liga Latinoamericana de Improvisación* y co-fundador de la Liga Madrileña, que se presentó en el Teatro Pradillo (Madrid) en 2001, además del *Match de Improvisación* de la Liga de Improvisación Madrileña³⁶. Con relación a la práctica del Match, actualmente existe una liga de improvisación activa en Barcelona. El Match también se desarrolló en el País Vasco con Koldobika y en Valencia con Santiago Sánchez, ambos en las décadas de 80-90.

A lo largo de este breve panorama de la trayectoria de la improvisación en el teatro contemporáneo y sus principales referentes en la historia del teatro, podemos

³⁵ BOADELLA, A. “Hay mucho más teatro fuera del teatro que dentro”. In: *Pipirijaina*, n. 21. Marzo de 1982. Madrid.

³⁶ La Liga de Improvisación Madrileña representó a España en el **I Mundial de Match de Improvisación** organizado por la Liga Mejicana de Improvisación en enero de 2004 en Ciudad de Méjico. El ganador del mundial fue la Liga Mejicana de Improvisación.

comprobar que el *Match de Improvisación* no es un fenómeno aislado y representa una posibilidad de utilización de las técnicas de improvisación muy practicada desde la década de 70 hasta nuestros días.

La formación de diversas ligas de improvisación en todo el mundo es la prueba de que el *Match de Improvisación* suscita gran interés entre actores profesionales y amateurs, además de cautivar a un público que sigue sus partidos con la misma pasión que en Canadá se sigue el hockey en el hielo y en España el fútbol. Para comprobarlo, basta oír el estruendo en las gradas o patio de butacas al final de cada buena improvisación o, incluso, cuando el árbitro pita una falta a un jugador o equipo en los partidos de Match. Según Robert Gravel, fundador del Match, sobre la formación de la *Liga Nacional de Improvisación*:

“La LNI es fruto de dos preocupaciones: la evolución de la improvisación teatral en general y el deseo de crear un verdadero ejercicio teatral. (...) Evidentemente, la propuesta de la LNI desencadenó discusiones vehementes y apasionadas. Varios argumentos en contra fueron aportados por los actores y actrices que se acercaron para trabajar. Estos argumentos están todavía hoy presentes en la cabeza de algunos. Efectivamente en este espectáculo nada parece ir a favor de los actores, nada tiende a ayudarles e incluso las reglas básicas de la impro son a veces transgredidas. Sin embargo, después de varias discusiones interesantes, 12 actrices y actores, 2 entrenadores y un equipo protocolario (maestro de ceremonias, árbitro, organista, etc) aceptaron hacerse concretamente todas las preguntas en la supuesta “fosa de los leones” durante el primer Match el 21 de octubre de 1977, un viernes a media noche en lo alto de la Maison de Beaujeu en el viejo Montreal... Y nadie murió”³⁷

El *Match de Improvisación* es un espectáculo vivo que, pese a ser cuestionado por actores y críticos, sigue conquistando adeptos alrededor del mundo en sus más de 25 años de historia. Su éxito ante el público se debe, en gran parte, a su estructura lúdica e interactiva que hace con que el espectador pueda disfrutar de un espectáculo realizado al instante y con su participación.

³⁷ GRAVEL, R. *Impro: reflexiones y análisis*: Trad: Rubén Sánchez (inédito). pp. 13-4.

El Match es un formato surgido de la larga tradición del teatro improvisado apuntada en esta introducción. Para entenderlo lo más ampliamente posible, también nos dedicaremos en este trabajo a describir y analizar algunos de los principales experimentos en la improvisación como espectáculo contemporáneos al Match de Improvisación. A seguir aplicaremos la metodología del juego de las mediaciones desarrollada por el Prof. Ángel Berenguer en la historización del teatro contemporáneo, a fin de investigar las relaciones entre el arte teatral improvisado de la segunda mitad del siglo XX en el contexto de la contemporaneidad.

Entretanto, antes de adentrar en estas cuestiones se hace imprescindible agradecer a las instituciones y a las personas que hicieron posible la realización de esta investigación.

II. La improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX: su contexto, influencias y principales colectivos creadores.

II.1. Las Mediaciones Histórica, Psicosocial y Estética: la improvisación como espectáculo dentro del contexto de la sociedad contemporánea.

II.1.1. La teoría de las mediaciones y su aplicación en el trabajo de historización teatral en el siglo XX.

Para entender y sistematizar el desarrollo y la profusión de la improvisación en la segunda mitad del siglo XX, es fundamental contextualizarla históricamente, analizándola dentro de la visión de mundo que representa y a partir de las transformaciones artísticas que le enmarcan. La teoría de las mediaciones nos permite situar la presencia de la improvisación en el teatro y en la sociedad contemporáneos, analizando las mediaciones históricas, psico-sociales y estéticas que intervienen en su surgimiento y desarrollo.

La propuesta metodológica del juego de las mediaciones surge como una visión alternativa al estudio del teatro en la contemporaneidad, sobretudo en lo que se refiere al siglo XX³⁸. Don Ángel Berenguer, catedrático de la Universidad de Alcalá, propone las mediaciones histórica, psico-social y estética como metodología de historización del teatro español contemporáneo. Esta metodología complementada por Don Manuel Pérez, también profesor de esta universidad, con el establecimiento de las tendencias del teatro español de la transición democrática. Según Berenguer, las mediaciones son una alternativa necesaria a los estudios historiográficos que con “la aplicación del sistema generacional de las generaciones literarias adaptado a la creación teatral del siglo XX (...) ha agotado ya su polémica andadura en nuestra historiografía de la creación artística.”³⁹.

³⁸ Describiremos resumidamente la teoría de las mediaciones una vez que es la metodología que utilizaremos en este capítulo dedicado a la comparación de diversos colectivos creadores de la improvisación en la segunda mitad del siglo XX.

³⁹ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. p. 9

La aplicación de esta metodología en el marco de esta investigación es de gran utilidad pues, pese a la gran diversidad histórica y geográfica que conlleva nuestro objeto de estudio, nos permite situarlo en la contemporaneidad sin negar su complejidad y las diferencias existentes en cada uno de los formatos de impro-espectáculos analizados. También nos posibilita reconocer posibles “reacciones” artísticas y sociales de los distintos formatos de impro-espectáculos estudiados. Así, llegaremos a establecer puntos de encuentro y desencuentro, tanto desde un punto de vista sincrónico, colectivos coetáneos, como diacrónico, colectivos que, pese a su distancia temporal, comparten un proyecto estético e ideológico.

Las mediaciones representan, como su propio nombre indica, lo que media la creación teatral, son “el cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en que debe ser enmarcada su creación”⁴⁰.

II.1.2. Perspectivas sincrónica, genética, epistemológica y diacrónica

El estudio de este contexto y de sus influencias se hace desde varias perspectivas complementares: las perspectivas sincrónica, genética, epistemológica y diacrónica. Esas perspectivas, que solo pueden ser analizadas de manera autónoma teóricamente, están estrechamente vinculadas y su interrelación llevan al conocimiento del proceso de creación artístico desde sus diversos puntos de vista. La investigación de cada una de esas perspectivas nos permite averiguar los diversos factores que se implican en el surgimiento y desarrollo de un hecho creativo.

Entendiendo que el problema de algunas metodologías de investigación es justamente el centrarse en una determinada perspectiva en detrimento de las demás, la investigación desde varios enfoques nos ofrece la posibilidad de entender el desarrollo

⁴⁰ Ibid. p. 23

de la improvisación como espectáculo en su totalidad, respetando su complejidad y llevando en consideración las diversas mediaciones que lo determinan.

1.0. Perspectiva sincrónica:

La perspectiva sincrónica nos permite establecer la relación entre el objeto de la creación y su sujeto creador en el momento mismo de su génesis. Uno de los primeros pasos del estudio y de la historización de un hecho dramático es, sin duda, el establecimiento de las obras y los autores relevantes a configurar en este estudio histórico. Al contrario del sistema generacional, que considera la obra de un determinado autor como un continuo durante su trayectoria vital, la teoría de las mediaciones lleva en consideración que, en cada autor, hay períodos de tiempo destacadamente más productivos e importantes dentro de su obra, dónde se gestan los textos fundamentales de su creación. La perspectiva sincrónica debe situar estos momentos y seleccionar el objeto del estudio historiográfico.

“Se deriva de todo ello la necesidad de considerar, en toda tarea de historización teatral, la existencia de unos períodos concretos, cada uno de ellos determinado por un similar sistema de mediaciones que afectan la creación teatral en particular y a la creación artística en términos generales. Estas mediaciones constituyen el eje central de este método de trabajo y determinan a su vez diferentes fases en la creación de los autores. También constituyen, por lo mismo, los marcos comunes y precisos sobre los que es posible asentar la parcelación y sistematización de la creación teatral en general.⁴¹”

Como en nuestro caso no tratamos de un solo espectáculo o texto y tampoco de un solo creador, nuestra investigación tratará como objeto la improvisación como espectáculo en sus diversos formatos y como sujeto a algunos de los colectivos creadores que la desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX en occidente, más específicamente, en Europa y América. La selección de estos colectivos se justifica por

⁴¹ ⁴¹ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. p. 15.

la coherencia entre sus proyectos artísticos y la visión de mundo que representan como sujetos transindividuales en su contexto histórico, coherencia que se demuestra en la relevancia destacada por los diversos diccionarios teatrales aquí consultados y citados en la introducción de este trabajo.⁴²

“Finalmente, el estudio de la creación teatral lleva en sí mismo la exigencia de una operación selectiva. Para ello será necesaria la adopción de unos criterios destinados a garantizar la relevancia de las creaciones consideradas en el análisis. (...) La explicación genética establece como medida de la importancia de una obra teatral el nivel de adecuación entre la mentalidad que transpone y el lenguaje escénico puesto en juego por el dramaturgo. De hecho, estoy hablando de que la calidad de una obra teatral estará relacionada con su extremada coherencia estructural y con su enorme riqueza a la hora de incluir los elementos que afectan a la relación del sujeto transindividual con la sociedad en la que se inserta.”⁴³

1.1. Los colectivos creadores seleccionados.

Los sujetos creadores seleccionados son:

- ✦ El Match de Improvisación;
- ✦ El Theater Sport;
- ✦ The Second City, The Story teller y the Compass Player;
- ✦ The Palyback Theatre;
- ✦ The Living Theatre;
- ✦ El Teatro del Oprimido.

Como ya hemos afirmado anteriormente, el principal objeto de esta investigación es el Match de Improvisación, creador por Robert Gravel e Ivone Leduq en Canadá, en 1976. Entretanto, su estudio adquiere mayor relevancia si comparado con

⁴² El estudio más individualizado de estos colectivos se hará en el capítulo destinado a la descripción y análisis de los más relevantes.

⁴³ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. p. 20.

los diversos colectivos que desde los años 60 vienen desarrollando la improvisación ante el público bajo diversos formatos y con diversas finalidades.

La improvisación fue investigada por una infinidad de colectivos creadores y teóricos teatrales, entretanto en los colectivos aquí seleccionados hay la preocupación de realizar un espectáculo totalmente improvisado a partir del contacto directo con el público. Este punto de encuentro, además de la relevancia de estos colectivos en el panorama del teatro contemporáneo occidental, contiene las razones por las cuales los hemos seleccionados en este trabajo.

También es importante destacar que son colectivos que influenciaron determinantemente el teatro en sus respectivos países. Además, representan ejemplos de coherencia entre sus expresiones artísticas y las visiones de mundo de los sujetos transindividuales que representan. Esta coherencia será comprobada en los apartados dedicados al estudio de cada uno de estos colectivos.

A fin de seguir una trayectoria de desarrollo de la improvisación que acabó por fomentar la impro-espectáculo de la segunda mitad del siglo XX, es indispensable recurrir a dos experiencias fundamentales en este campo llevadas a cabo entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Son ellas:

☞ El Teatro de la Espontaneidad

☞ La Nueva Comedia Improvisada

El teatro de la espontaneidad, creado por J.L. Moreno, y La Nueva Comedia Improvisada, ideada por Jacques Copeau, son referencias cercanas a los diversos colectivos analizadas y han influenciado, en mayor o menor medida, la improvisación como espectáculo contemporánea. Esta influencia queda patente en los textos teóricos de algunos colectivos aquí citados, pero también se evidencia en la estructura de los formatos de espectáculos utilizados por esos grupos, además de sus técnicas de

entrenamiento. La importante revista mexicana de investigación teatral, *Máscara*, en un número especialmente dedicado a la impro, apunta a J.L. Moreno y a Jacques Copeau como la tradición más cercana a la improvisación como espectáculo actual.

Por lo tanto, también nos dedicaremos a una breve descripción de estas experiencias a fin de contribuir a la contextualización de los colectivos creadores aquí tratados.

2.0. La perspectiva genética:

La perspectiva genética intenta establecer la relación entre el sujeto creador y el grupo social a que pertenece. Entendemos que el teatro es un instrumento de comunicación y expresión artístico y que representa una visión del mundo influenciada por cada grupo social del cuál es porta-voz de manera consciente o inconsciente. Así, este sujeto transindividual es a la vez receptor y emisor de la comunicación teatral. Es su destinatario, como público y sociedad, y a la vez influencia de manera evidente el propio acto de creación de la obra o texto teatral. Según Berenguer:

“La consideración del hecho teatral como un proceso de comunicación destinado a un receptor obliga a tomar en consideración el concurso de éste en la configuración del sentido de la obra. Con ello doy cabida a los elementos que componen la esfera de la recepción en la tarea de sistematización sincrónica o diacrónica del hecho dramático. El receptor aparece así contemplado como un elemento activo en el proceso de creación.

Por otra parte, este receptor/generador del sentido teatral posee un carácter colectivo que debe ser tenido en cuenta por el historizador del teatro. En efecto, es necesario ir más allá de las aproximaciones generalizadas que, peses a todo, introducen elementos de indudable valor relativos al carácter, composición y respuesta del público teatral. Pienso que la comprensión de los mecanismos que intervienen en el proceso creador resulta posible únicamente si se toma en consideración el concepto de sujeto transindividual (un grupo social que comparte una mentalidad), no sólo como destinatario y, por tanto, verdadero receptor de aquel proceso, sino también como instancia activa y, por lo mismo, ineludible en la explicación del origen del mismo.

Consecuentemente, la adopción de una perspectiva destinada a aclarar la génesis de la creación teatral y a dar cuenta de los mecanismos que la activan lleva consigo la consideración de los grupos sociales y de las distintas visiones del mundo que les son propias como punto de partida (además de punto de destino) del proceso creador.⁴⁴

Por lo tanto, en este estudio se discutirá la relación de los sujetos creadores (entendido como un colectivo de grupos y personas que han encontrado en la impro-espectáculo una manera de expresión y comunicación) dentro del contexto de la sociedad contemporánea y de las visiones de mundo que caracterizan los sujetos transindividuales que la componen. Pese a la amplitud de este recorte, es fundamental entender que, en un trabajo que abarca diferentes culturas y momentos históricos, hay que encontrar un punto de encuentro determinante. Este punto de encuentro es, sin duda, la sociedad contemporánea en la que se contextualiza los experimentos con la impro-espectáculo, sea en España, Brasil o Estados Unidos.

Como referencia de lectura y análisis de la sociedad contemporánea y su relación con el arte, utilizaremos los trabajos de Herbert Marcuse, Walter Benjamín, Stuart Hall, Adorno, entre otros. Intentaremos trazar, brevemente, las líneas básicas de la relación entre el arte y la sociedad contemporánea a fin de establecer el contexto artístico, político, social e ideológico de la improvisación a partir de la segunda mitad del siglo XX.⁴⁵

⁴⁴ Ibid. p. 16

⁴⁵ No es nuestro propósito realizar un estudio sociológico de fondo en esta investigación. En parte porque es un trabajo que pretende describir, analizar y sistematizar la impro-espectáculo dentro del teatro contemporáneo, y también porque un estudio rigurosamente sociológico escaparía a nuestra formación más específicamente teatral y filológica.

3.0. Perspectiva epistemológica:

En la perspectiva epistemológica pretendemos estudiar los distintos factores que intervienen en el proceso creativo, aclarando la relación entre el objeto creado, como finalización de un proceso, y su sujeto creador que “da origen y es al mismo tiempo elemento que determina el resultado final”⁴⁶. En esta perspectiva el objetivo es abarcar las diversas influencias estéticas e ideológicas presentes en el proceso creativo, contextualizándolo como representante de una visión de mundo que se expresa a través de determinados códigos formales y estéticos.

“Así, mientras que los factores psicosociales deben ser considerados, no por sí mismos, sino únicamente en su condición de elementos coadyuvantes en la explicación del origen de la creación teatral, los elementos de carácter estético constituyen el principal objeto de interés, dado el carácter esencialmente artístico que posee el hecho teatral, en cuanto configuración imaginaria codificada a través de un determinado lenguaje escénico.”⁴⁷

Esta perspectiva nos permitirá comprender el contexto de las propuestas artísticas, filosóficas y políticas en las que se gestó el aparecimiento de la improvisación como espectáculo y su desarrollo en el siglo XX. Su inserción en este contexto hace con que el interés por la improvisación como espectáculo por parte de los grupos que la desarrollaron se relacione con la necesidad de la sociedad contemporánea que, como sujeto transindividual, fomenta y prestigia este tipo de teatro que, desde su fundación, ha repercutido de manera notable en esta sociedad.

⁴⁶ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. p. 11

⁴⁷ *Ibid.* p. 20

4.0. Perspectiva Diacrónica:

Por último, la perspectiva diacrónica recupera la historización de la creación teatral, analizando el objeto creado en su contexto histórico. Según Ángel Berenguer, esa perspectiva:

“(...) permitirá el planteamiento de los problemas inherentes a la historización de la creación teatral, así como las exigencias de dichas labor y las respuestas que el común de los acercamientos historizadores han ofrecido ante dicha problemática.”⁴⁸

El estudio de esta última perspectiva nos lleva a abordar el objeto desde diversos puntos de vista y nos prepara para trazar su perfil de manera más concreta sin obviar algunos aspectos en detrimento de otros. Esta perspectiva es la que, en última instancia, determina la historización que se pretende realizar cuanto a la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX.

II.1.3. Las tres mediaciones.

A fin de contemplar los diversos elementos que caracterizan las perspectivas presentadas anteriormente, se hace necesario la utilización de las tres mediaciones a fin de encontrar puntos comunes entre los objetos estudiados y determinar una serie de tendencias que los caracterice y que permita al estudioso contemplarlo desde una perspectiva sincrónica, analizando las diferencias y similitudes de grupos coetáneos, y diacrónica, observando la trayectoria de los diferentes grupos y su interrelación en un eje temporal.

Hemos visto como las mediaciones son herramientas que permiten comprender las diferentes relaciones entre el hombre, sujeto creador, y la sociedad contemporánea que determinan la obra, u objeto creado, a partir de las perspectivas aquí descritas.

⁴⁸ *Ibíd.*

1. La mediación histórica

La primera de las mediaciones, *la mediación histórica*, corresponde a una perspectiva diacrónica y su objetivo es establecer las fechas relevantes y explicar su significado en cuanto a los acontecimientos que afectan a los grupos y a los individuos estudiados. Según Berenguer, en su estudio del teatro español contemporáneo:

“Por lo tanto, la consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas *visiones del mundo* constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período. De esa forma, la existencia en el primer tercio de siglo de unos grupos sociales tan definidos como son la aristocracia, la alta burguesía, la pequeña burguesía y el proletariado se corresponde con la materialización en el teatro de la época de otras tantas visiones del mundo que son la conservadora, liberal y progresista, a partir de las cuales puede ser explicada la génesis de las distintas tendencias teatrales del período.”⁴⁹

2. La mediación psicosocial.

La mediación psicosocial se ocupa de las complejas relaciones entre el sujeto creador y su entorno. En otras palabras, estudia las relaciones entre el sujeto individual y el sujeto transindividual que determinan de manera consciente o inconsciente el proceso de creación teatral. Este proceso creador es estudiado como respuesta a la tensión que le genera el grupo y desde él al sujeto transindividual del autor. Según Berenguer:

⁴⁹⁴⁹ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. pp. 23-24

“Ésta da cuenta de la relación entre el yo creador y el entorno en que se desarrolla, constituyendo estos dos elementos otros tantos polos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas, las cuales se desarrollan desde diferentes grados de aproximación a uno u otro. De esta manera, configuraciones estéticas de carácter general tales como el vanguardismo o el realismo teatral deben ser explicadas, al menos parcialmente, desde la relación establecida entre los ejes de fuerzas que su mundo interior y la realidad externa ejercen sobre él. Las respectivas evoluciones del teatro de Valle-Inclán, Lorca o Alfonso Sastre evidencian bien este supuesto.”⁵⁰

3. La mediación estética.

Y por último, la introducción de la *mediación estética* en el estudio de la creación teatral es fundamental pues establece las relaciones entre los sujetos creadores y las tendencias artísticas y estéticas que constituyen la tradición sobre la cuál el creador puede optar por seguir, romper, transformar o renovar. Además, con un objeto de estudio como el teatro, la desconsideración de la mediación estética anularía su carácter artístico, centrándose en el momento histórico o contenidos de las obras y olvidándose del tratamiento formal de las mismas. La inserción de los creadores en una tradición teatral y su reacción frente a esta tradición es fundamental a cualquier trabajo historiador.

En esta mediación se sitúa el objeto de estudio, o sea, la acción artística que ofrece una serie de respuestas, en un lenguaje artístico determinado, a través de las cuales el individuo creador plantea su reacción al sistema en su momento.

“Este aspecto, no siempre bien atendido por los diferentes modelos historiográficos descriptivos, amplía la perspectiva del estudioso hasta más allá del supuesto de la elección arbitraria o individual de los estilos por parte de los autores. Ello supone la aceptación de que los lenguajes artísticos constituyen cauces abiertos ante los creadores, quienes transitan uno u otro (con márgenes que van desde la fidelidad casi absoluta hasta la transformación completa del estilo elegido) desde el criterio de su adecuación para expresar la visión del mundo que la obra transpone. Desde esta perspectiva, pueden explicarse

⁵⁰ Ibid., p. 24

algunas obras que formulan adecuadamente su contenido ideológico en una forma expresiva perfectamente adecuada a las exigencias de sus objetivos. Así, por ejemplo, se puede aclarar el paso del simbolismo al expresionismo en la obra teatral de Valle-Inclán, la convivencia de fórmulas simbolistas y vanguardistas en el teatro de García Lorca, o la necesidad absoluta de una expresión realista en el teatro de Lauro Olmo. (...) El estudio de la mediación estética que actúa sobre la creación teatral de un período debe tener en cuenta las principales líneas teóricas que inspiran o sintetizan las concepciones dramáticas puestas en juego por los creadores.”⁵¹

II.1.4. El juego de las mediaciones: el establecimiento de “reacciones” o tendencias de los colectivos creadores.

El estudio a partir de la teoría de las mediaciones nos permite extraer “coordenadas en la que enmarcar una adecuada labor de historización del hecho teatral”⁵² a partir del establecimiento de tendencias. El establecimiento de tendencias a partir de las diversas “reacciones” de los sujetos creadores frente a su entorno es una herramienta metodológica y didáctica importante a la investigación de un hecho artístico, pues nos permite sistematizarlo sin, entretanto, reducirlo a proximidades generacionales como es el caso de las historizaciones tradicionales. Las tendencias o “reacciones” abarcan la interdependencia de las obras o hechos artísticos diacrónicamente. Una obra producida por distintos autores en distintos momentos de su producción puede relacionarse, independientemente de su realización en un mismo período. Otra importante ventaja es la posibilidad de destacar las relaciones entre autores coetáneos, sea evidenciando proximidades o distancias entre sus obras en una visión sincrónica. Según Berenguer:

“De esta manera, más allá de la coincidencia cronológica entre las labores creadoras (...) de varios autores, el concepto de tendencia permite distinguir con nitidez los distintos ámbitos existentes en un período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las

⁵¹ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. pp. 24-25

⁵² Ibidem. p. 26

semejanzas de estilo y visión de mundo que proponen los creadores en sus obras.”⁵³

Así pues, el establecimiento de tendencias o “reacciones”, tan importante a la comprensión global de un hecho artístico, se hace a partir de la ínter actuación entre las diversas mediaciones. Desde una perspectiva sincrónica permite establecer las relaciones entre los sujetos creadores a partir de la manera como las distintas mediaciones actúan sobre ellos.

“Éstos conformarán una tendencia cuando sus respectivas obras creadoras muestren una relación de interdependencia entre sus lenguajes teatrales o estilos escénicos, la cual vendrá deparada por la identidad de la visión del mundo que materializan y revelará, por tanto, un parecido tipo de respuestas del sujeto transindividual, ante los estímulos ofrecidos por la circunstancia histórica. Por lo tanto, la proximidad constatada entre las obras de una misma tendencia estará determinada por la común participación de aquéllas en el juego de las mediaciones. Éstas afectarán de forma parecida a los creadores y también a los grupos sociales de los que estos son portavoces y desde los cuales pretenden transformar, en su obra, el complejo sistema de principios ideológicos que se enfrentan en cada período histórico a la realidad cambiante y problemática que les ha tocado vivir.”⁵⁴

II.1.5. Ejemplo de aplicación del modelo de tendencias en el teatro español de la transición democrática.

Desde una perspectiva diacrónica, el establecimiento de tendencias se torna fundamental al estudio de una creación artística a través de un eje temporal. En esta perspectiva la tendencia abarcará la obra de autores no coetáneos, pero que en sus obras haya coincidencias importantes tanto en la visión del mundo, como en la adopción de estilos artísticos y en la respuesta de determinado grupo social ante los acontecimientos históricos que les marca. Su objetivo es permitir la comprensión de la posible continuidad entre sujetos creadores de distintos períodos históricos. De esta forma, se

⁵³ Ibidem. p. 26

⁵⁴ BERENGUER, A. “El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)”. In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14. pp.26-27.

pueden relacionar en una misma tendencia autores que, distantes temporalmente, comparten el juego de las mediaciones en su producción artística. De la misma forma, también se puede observar, a partir de un enfoque sincrónico, las diferencias entre las obras de autores coetáneos.

Las tendencias del teatro español contemporáneo fueron desarrolladas por el Prof. Don Manuel Pérez a partir de la teoría de las mediaciones. Su labor tiene el gran valor de establecer didácticamente los paralelos entre los diversos autores españoles a partir de la elección de un momento histórico decisivo en la historia reciente española, la transición democrática⁵⁵. Entretanto, en el ámbito de esta investigación, nos parece demasiado arriesgado el establecimiento de tendencias entre los diversos grupos aquí analizados debido a sus diferencias culturales, sociales, históricas y geográficas. Por lo tanto, optaremos por la identificación, a partir del juego de las mediaciones, de posibles reacciones que aclaren relaciones sincrónicas y diacrónicas entre las visiones de mundo que cada grupo representa.

II.1.6. Reacciones de los sujetos creadores de la impro-espectáculo en su entorno.

Estas reacciones, que son apenas orientativas y obedecen a una necesidad de sistematización del material investigado, se dividen de acuerdo con la función o los objetivos propuestos por cada uno de estos colectivos representantes de una visión de mundo específica. En el siguiente capítulo, destinado al análisis de los principales experimentos en la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX, describiremos las diferentes reacciones en las que se pueden sistematizar estos experimentos.

⁵⁵ Estas tendencias están plasmadas en el libro *Tendencias del Teatro Español durante la transición Política (1975-1982)*, escrito por Ángel Berenguer y Manuel Pérez y publicado por la Biblioteca Nueva en 1998 en el volumen IV de la *Historia del Teatro Español del Siglo XX*.

Al empezar el análisis de las mediaciones, debemos establecer un marco histórico que abarque los distintos formatos de impro-espectáculo aquí estudiados. Como ya lo hemos aclarado anteriormente, el denominador común de estos distintos experimentos con la improvisación ante el público es la sociedad contemporánea. Por lo tanto, el estudio desde una perspectiva histórica, psicosocial y estética de la improvisación sólo se hace posible a través de su interacción con el hombre y la sociedad contemporáneos y con las visiones de mundo de los sujetos transindividuales que son, al mismo tiempo, receptor y destinatario de estos proyectos artísticos.

Al preguntarnos el porqué del gran interés por la improvisación desde principios del siglo XX, planteamos la hipótesis de que la improvisación fue buscada como un recurso de comunicación directa, espontánea y eficaz entre los seres humanos en el aquí y ahora de la representación teatral. Así, estéticamente, la improvisación sería una herramienta de contacto directo entre actores y público e, históricamente, representaría la necesidad de determinados sujetos transindividuales de establecer una comunicación directa, inmediata y espontánea entre los miembros de determinada comunidad.

Berenguer, en su investigación sobre el teatro del siglo XX hace una serie de asociaciones fundamentales entre las nuevas expresiones artísticas y los cambios sufridos por la sociedad del siglo XX. Estas novedades en la forma y en el contenido de las expresiones teatrales del siglo pasado, son, según Berenguer, reacciones de los colectivos creadores a los cambios sufridos por los sujetos transindividuales en que se inserten. Para Berenguer, los sujetos creadores son, al mismo tiempo, destinador y destinatario de la comunicación artística, por lo tanto hay una interacción entre sus obras y los hechos históricos que definen las reacciones estéticas y psicosociales de estos grupos. Según el autor:

“Relacionar la pérdida del texto literario que ha sustentado al teatro nacional con la necesidad de incorporar el cuerpo del actor al lenguaje

escénico, y con la descomposición de los valores y la mentalidad establecidos en occidente por el nuevo orden que inaugura la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, es tan necesario como establecer la conexión de la escena muda con el arte abstracto, y sus efectos escénicos con la llegada de la iluminación halógena.”⁵⁶

Así, la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial marcaría, según Berenguer, una profunda modificación en la expresión artística de la sociedad, haciendo con que el texto, las costumbres y la racionalidad de la puesta en escena ceda espacio a la incorporación de nuevos lenguajes: los cuerpos desnudos, el texto fragmentario, la improvisación, entre otros. Según Berenguer en su libro *Teoría y Crítica del Teatro*:

“Sin embargo, lo esencial es que el teatro de occidente europeo/norteamericano sitúa su debate en un plano de renovación técnica que, además, pretende integrar las propias de otras áreas de la producción artística, en la práctica del escenario. Tanto el descubrimiento del cuerpo humano (con todas sus acciones y secreciones) como la destrucción del soporte literario (en el que intervienen la improvisación, la descodificación, la incorporación del mimo, la danza, etc) se orientan en los teatros.”⁵⁷

II.1.7. Recuperación de la tradición del teatro improvisado: breve referencia histórica.

Pese a la muerte de la Commedia dell'arte improvisada en el siglo XVII-XVIII, la improvisación ha permanecido como un recurso fundamental tanto de artistas ambulantes y populares, como de la aristocracia en los juegos de salón y sus largas veladas literarias o artísticas. Sabemos que la necesidad de comunicarse de manera espontánea y creativa sorprendiendo la audiencia y hablando de temas actuales y candentes, ha permanecido en el carácter del ser-humano, sea en formas más especializadas como con los cómicos del arte, la Revista, el circo y el Music-hall, o de

⁵⁶ BERENGUER, A. *Teoría y Crítica del Teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*. 2ª edición. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, 1996. p. 63

⁵⁷ *Ibíd.* pp. 88-89

manera menos profesional con los vendedores en las plazas, los juegos infantiles o los juegos de salón, etc.⁵⁸

Aún reconociendo la vigencia de la improvisación durante el siglo XIX en diversos formatos, teatrales o no, es importante destacar que su investigación, iniciada por Maurice Sand en su recuperación de la Commedia dell'arte en 1848, ha sido objeto de fijación de los teóricos del siglo XX. J. L. Moreno y Copeau son dos referencias fundamentales a la recuperación de la improvisación en el siglo XX, pese a sus diferencias tanto cuanto a la metodología aplicada, como a sus objetivos. El trabajo de ambos ha posibilitado la apertura de uno o varios caminos hacia la improvisación como espectáculo tal y como la conocemos hoy.

Por lo tanto, podemos afirmar que la improvisación como espectáculo actual deriva de una preocupación que nace en los inicios del siglo XX y que alcanza su auge en la segunda mitad del mismo, con la gran profusión de colectivos dedicados a ello e influenciados por las más diversas corrientes teatrales. Reconocer la improvisación como espectáculo, tal y como la entendemos actualmente, como fruto de una investigación a lo largo del siglo XX es reconocer su importancia como vehículo de comunicación y expresión de la sociedad contemporánea.

En sus escritos sobre la necesidad de constituir una *Nueva Comedia Improvisada*, Jacques Copeau afirma que sólo este tipo de teatro puede reflejar el hombre y la sociedad de su tiempo, hablando de temas actuales y cercanos al público, construyendo una dramaturgia en el momento mismo de su representación. Además el

⁵⁸ Stanislawski, en su biografía *Mi vida en el arte*, retrata la importancia de las veladas artísticas de la aristocracia rusa del siglo XIX que encontraba en el teatro y también en los juegos improvisados, una manera agradable y culta de pasar el tiempo. El teórico ruso será uno de los primeros en reconocer la importancia de la improvisación en la formación del actor y en la construcción de un espectáculo, aunque no vislumbrara la posibilidad de un espectáculo cuyo fin fuera la propia improvisación.

autor francés hace un interesante resumen de la tradición del teatro improvisado. Según Copeau:

“Es un arte que no conozco. Voy a estudiar su historia. Pero veo, siento, entiendo que hay que restaurar este arte, hacerlo renacer, ayudarlo a revivir, que únicamente él nos dará nuevamente un teatro vivo: una comedia y comediantes.

Salir de la literatura. Estoy en el teatro, en medio de mis actores, en medio de los futuros artistas del teatro, a quienes educo, a quienes me doy. (...)

Los actores de Revista, los artistas de Music-hall –sobre todo de los music-hall populares, cuya comunicación con el público es muy estrecha-, los clowns del circo, son improvisadores más o menos degenerados. Hay en el pueblo (en la plaza pública, en el bistrô, en el cuartel, en los banquetes de boda y las fiestas populares, sin hablar de los vendedores ambulantes y los charlatanes) farsantes o improvisadores de primer orden. Múltiples juegos de sociedad (charadas, etc.) se deben a la comedia primitiva. Son divertimientos de este tipo los que, de improvisación en improvisación, llevaron a Maurice Sand y sus amigos a una especie de renovación fugitiva de la Commedia dell'arte, en el pequeño teatro de Nohant, hacia 1848.

A nuestro alrededor existen, por lo tanto, tendencias, facultades, gustos, incluso una especie de tradición; aquí y allá subsisten chispas dispersas donde se puede encender de nuevo el arte antiguo de la comedia improvisada, a poco que encuentre un medio favorable.

El hábito de la improvisación devolverá al actor la soltura, la elasticidad, la auténtica vida espontánea de la palabra y del gesto, el verdadero sentimiento del movimiento, el verdadero contacto con el público, la inspiración, el fuego, el entusiasmo y la audacia del cómico de la farsa. (...)”⁵⁹

Resumidamente, se puede afirmar que, según los documentos citados en la introducción de este trabajo y según las afirmaciones de Copeau, la tradición del teatro improvisado se inicia en occidente con los mimos romanos y tiene su mayor relevancia en la Commedia dell'arte y demás espectáculos improvisados a partir del siglo XVI hasta finales del XVII. A partir del siglo XVIII, la improvisación cae en un ostracismo y se mantiene apenas como juegos de salón y charadas, aunque también esté presente en espectáculos circenses, music-hall, etc. Es en el siglo XIX cuando, a partir de Maurice

⁵⁹ COPEAU, J. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. Edición de Blanca Baltés. Publicaciones de la ADE. Madrid, 2002. pp. 367-368.

Sand, entre otros, la Commedia dell'arte empieza a ser investigada y, con ella, la improvisación como espectáculo.

Los diversos teóricos teatrales de los siglos XIX-XX, Stanislawski, Copeau, Brook, Grotowski, entre otros, han tratado de recuperar la improvisación sea en la formación del actor, sea en la construcción de escenas o espectáculos o sea ante un público. Los espectáculos improvisados aquí analizados parten de esta recuperación y su trayectoria está íntimamente vinculada a estas investigaciones realizadas en los inicios del siglo XX.

Todos esos teóricos insisten en los beneficios de la improvisación al trabajo del actor y al arte teatral, beneficios que serán discutidos en este trabajo. Entretanto, cabe preguntarnos ¿qué tiene la improvisación como espectáculo que aportar a la sociedad que la ve renacer en el siglo XX? Para ello, regresemos a los inicios de la comedia improvisada, en los siglos XV y XVI y estudiaremos, brevemente, su importancia dentro su sociedad a fin de establecer un punto de referencia en la tradición de la improvisación.

II.1.8. Relación entre la improvisación y el teatro cómico y popular.

La improvisación casi siempre estuvo asociada a las formas de teatro cómico y popular. Por lo tanto, su expresión siempre estuvo íntimamente relacionada a la expresión del pueblo en fiestas, carnavales, bailes, etc. Su origen está fuertemente relacionado a las fiestas y al carnaval.

Bajtin, en su libro, *La cultura Popular de la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traza un estudio fundamental sobre la cultura popular y la carnavalización del mundo en la Edad Media y en el Renacimiento que nos permite,

no sólo entender la poética del exceso presente en Rabelais, sino todo el contexto del arte popular de su época, incluyendo la improvisación como espectáculo.

La comicidad es el medio máximo de la expresión de la cultura popular y de prácticamente todas las formas artísticas presentes en este contexto están situadas en el plano de la risa. Para Bajtin las formas cómicas de la cultura popular en la Edad Media se dividen en tres:

- 1) Formas rituales de espectáculo – festejos carnalescos; obras cómicas, etc;
- 2) Obras cómicas verbales – orales o escritas;
- 3) Diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero.

La improvisación aparece bajo estas tres formas cómicas populares siendo la expresión de la visión de mundo carnavalizada fundamental al contexto histórico, social y artístico que trata Bajtin. Según este autor, el carnaval era fundamental a los hombres medievales, habiendo festejos cómicos en la gran mayoría de las celebraciones religiosas, en la vendimia y en los ritos civiles. Ninguna fiesta se desarrollaba sin la presencia de lo cómico. Según Bajtin, estos ritos cómicos:

“(...) parecían haber constituido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menos y en la que vivían en fechas determinadas”⁶⁰

La visión de mundo medieval y renacentista se basaba en una importante dualidad entre el mundo oficial, un mundo con estamentos sociales bien establecidos e inmutables, y el mundo carnavalizado, el mundo festivo, popular y cómico, dónde en determinados días del año, el hombre y la sociedad vivían en un “mundo al revés”. Según el autor, el Carnaval es una fiesta ligada a los ritos agrícolas y religiosos de la Antigüedad y está situado en los límites del arte y la vida, “en realidad es la vida misma,

⁶⁰ BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p. 11

presentada con los elementos característicos del juego (...) Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo.”⁶¹

Las fiestas, elemento primordial a la vida humana, tienen una relación profunda con la noción cíclica del tiempo, con la necesidad de resurrección y renovación. Para Bajtin, en la Edad Media:

“(…) la fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”.⁶²

El caníbal es, según el autor, el ejemplo máximo de la abolición temporal de la vida oficial y de sus jerarquías que posibilitaban un tipo especial de comunicación entre los seres humanos. Así, el carnaval acabó por se constituir en un lenguaje expresivo y, muchas veces, artístico “se crea una lengua propia, fluctuante y activa, regida por una lógica original de las cosas “al revés” y contradictorias.”⁶³

Este nuevo lenguaje se caracteriza, aún según Bajtin, por la comicidad, por el carácter teatral, satírico y farsesco de sus manifestaciones, además de de las disputas de diálogos paródicos improvisados, etc. Según el autor, la risa carnavalesca se caracteriza por ser general, universal y ambivalente.

“La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (...); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es “universal”; por último es “ambivalente; alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”⁶⁴

En el Renacimiento, pese a las profundas modificaciones en la sociedad, la risa popular mantuvo sus principales características y floreció en la nueva concepción del hombre y la sociedad del siglo XVII. Según Bajtin:

⁶¹ Ibidem, pp. 12-13

⁶² Ibidem, pp. 14-15

⁶³ BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p. 16

⁶⁴ Ibíd. p.17

“Mil años de risa popular se incorporaran a la literatura del Renacimiento. Esta risa milenaria no sólo fecundó, sino que fue fecundada a su vez. Se incorporó a las ideas más avanzadas de la época, al saber humanista, a la alta técnica literaria.”⁶⁵

Entretanto, el autor diferencia la risa carnalesca de la Edad Media de la risa moderna. Según Bajtin, en la modernidad, al contrario de lo que ocurría en la Edad Media, el autor satírico se coloca fuera del objeto aludido, es un observador, no se involucra en la sátira. La risa moderna no es universal, sino particular. Tampoco es ambivalente, pues es apenas la negación del objeto ridicularizado. Esta diferencia nos sirve para distanciar, en su fundamento, las formas de espectáculos improvisados del siglo XX, cuya mayoría se expresa a través de la comicidad, de la concepción de mundo que la ayudó a florecer los cómicos del arte, los bufones, juglares, payasos, vendedores y charlatanes. Entretanto, es innegable la vinculación de los espectáculos de improvisación actuales a esta tradición. Así, se puede afirmar que éstos son los abuelos lejanos de los improvisadores contemporáneos.

Como pudimos comprobar, toda expresión artística se produce y se destina a la sociedad que la gesta y de la cuál es porta voz de una visión de mundo. Según Berenguer:

“La creación artística es una transposición de las situaciones económicas y sociales, dicha creación artística manifiesta la supremacía de las clases dominantes y puede, en ciertos casos, ser vehículo de estructuras mentales revolucionarias en las clases dominadas”⁶⁶

Pese a que la improvisación como espectáculo en el siglo XX se utilice de gran parte de los recursos carnalescos de la cultura popular de la Edad Media (el exceso, la obscenidad, las imágenes corporales, la escatología, los insultos, el lenguaje grosero, el realismo grotesco, etc) su objetivo, su destinatario y su receptor son esencialmente

⁶⁵ *Ibíd.* pp. 70

⁶⁶ BERENGUER, A. *Teoría y Crítica del Teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*. 2ª edición. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, 1996. p. 52

distinto a los de esa época. La improvisación actual responde a las necesidades de la sociedad de hoy. Por lo tanto, dejemos este lejano, pero fundamental, referente de la improvisación como espectáculo y nos adentremos en la visión de mundo de la sociedad contemporánea.

II.II. Aplicación de la metodología de las mediaciones.

II.2.1. Sobre la sociedad contemporánea: breves apuntes sobre su organización y grupos transindividuales.

Herbert Marcuse, uno de los principales pensadores de la relación entre el hombre contemporáneo y la sociedad pós-industrializada, afirma que esta relación se establece de manera coercitiva y pre-determinada. Según el autor, pese a la ilusión de participación y de movilidad social de las democracias capitalistas de los países desarrollados, la sociedad contemporánea establece vínculos de controles sutiles y eficaces. La cultura de masas, el consumismo y la mídia contemporáneos son capaces de fabricar mecanismos represivos y difíciles de identificar.

Según Marcuse, la sociedad capitalista pós-industrializada, tomando como máximo ejemplo la sociedad americana, es una sociedad cerrada “porque disciplina e integra todas las dimensiones de la existencia, privada o pública.”⁶⁷ En esta sociedad cerrada, la oposición es absorbida por el propio sistema que la utiliza como un elemento de estabilidad esencial a su supervivencia.

“Dos resultados de esta sociedad son de particular importancia: la asimilación de las fuerzas y de los intereses de oposición en un sistema al que se oponían en las etapas anteriores de capitalismo, y la administración y la movilización metódicas de los instintos humanos, lo que así socialmente manejables y utilizables a elementos explosivos y “anti-sociales” del inconsciente. El poder de lo negativo, ampliamente incontrolado en los estados anteriores de la sociedad, es dominado y se convierte en un factor de cohesión y de afirmación. Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad.”⁶⁸

⁶⁷ MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999. p. 7

⁶⁸ *Ibíd.*

Según Marcuse, la sociedad contemporánea intenta, a través de diversos movimientos de oposición, hacer frente a un sistema capitalista que intenta neutralizar cualquier intento de negación, afianzándose una estabilidad supuestamente inamovible.

Entretanto es importante resaltar que Marcuse cree en la capacidad de transformación de la sociedad contemporánea. Según el autor, únicamente el conocimiento de la situación actual de la sociedad y el desnudamiento de sus mecanismos cada vez más sutiles de represión, podría llegar a provocar un cambio radical en su funcionamiento:

“El hombre unidimensional oscilará continuamente entre dos hipótesis contradictorias: 1) que la sociedad industrial avanzada es capaz de contener la posibilidad de un cambio cualitativo para el futuro previsible; 2) que existen fuerzas y tendencias que pueden romper esta contención y hacer estallar la sociedad. Yo no creo que pueda darse un respuesta clara. Las dos tendencias están ahí, una al lado de otra, e incluso una en la otra. La primera tendencia domina, y todas las precondiciones que pueden existir para una reversión están siendo empleadas para evitarlo. Quizás un accidente puede alterar la situación, pero a no ser que el reconocimiento de lo que se está haciendo y lo que se está evitando subvierta la conciencia y la conducta del hombre, ni siquiera una catástrofe provocará el cambio.”⁶⁹

La lucha por la existencia en la sociedad contemporánea, según Marcuse, puede determinar la anulación de la capacidad de transformación de la sociedad y la aceptación de sus valores como reales y únicos. Así, la sociedad contemporánea se transformaría en una sociedad unidimensional determinando una cultura unidimensional, un lenguaje unidimensional y un pensamiento unidimensional, dónde sólo la dimensión de lo real, lo empírico y lo posible gana relevancia absoluta.

“Así surge el pensamiento y conducta unidimensional en el que ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo.”⁷⁰

⁶⁹ MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999. p. 25

⁷⁰ Ibidem. p. 42

Antes de pasar a la relación entre la cultura, el arte y la sociedad unidimensional, nos parece interesante resaltar que, aún según Marcuse, una sociedad basada en la urgencia de la productividad del individuo acaba por eliminar su tiempo libre, la cantidad y la calidad de los bienes de servicio y, sobretodo, su capacidad de autodeterminación. La adopción de un *Estado de Bienestar* que ofrece, en las sociedades desarrolladas, la ilusión de satisfacción de las necesidades básicas del individuo, es uno de los principales mecanismos de contención de la posibilidad de cambio.

“Resumiendo: las perspectivas de la contención del cambio, ofrecidas por la política de la racionalidad tecnológica, dependen de las perspectivas del Estado de bienestar. Tal Estado parece capaz de elevar el nivel de la vida administrada, capacidad inherente a todas las sociedades industriales avanzadas donde el aparato técnico dinámico – establecido como poder separado que actúa sobre y por encima de los individuos – depende para su funcionamiento del desarrollo y la expansión intensificada de la productividad. Bajo estas condiciones, la decadencia de la libertad y la oposición no es un asunto de deterioración, o corrupción moral o intelectual. Es más bien un proceso social objetivo en la medida en que la producción y distribución de una cantidad cada vez mayor de bienes y servicios hace de la sumisión una actitud tecnológica racional.”⁷¹

La periodista canadiense Naomi Klein realiza un interesante estudio que discute, entre otras cosas, la influencia de las grandes marcas en la cultura y en la juventud de la sociedad de hoy. En *No Logo- el poder de las marcas*, Klein afirma que multinacionales como Marlboro, Nike o Adidas son capaces de influenciar determinadamente el modo de vida de la sociedad contemporánea. Un ejemplo de su influencia en el mundo de la cultura actual es el hecho de que el equipo de marketing de estas multinacionales abandone el antiguo sistema de mecenato de la cultura asociando su marca a importantes artistas de manera directa e intentando crear, ellos mismo, la cultura.

⁷¹ *Ibíd.* p. 79

Dentro de este contexto de supereditación de las marcas a la cultura, la juventud, publico principal del *Match de Improvisación* y demás formatos de impro-espectáculos, es el grupo social que más influenció y fue influenciado por esta nueva política de las grandes marcas. Según Klein, sobre la cultura de la juventud actual:

“En un entorno frenético de marketing de la cultura juvenil, toda la cultura comienza a crearse a partir del frenesí. Gran parte de la cultura de los jóvenes comienza a depender de lo que los sociólogos Robert Goldman y Stephen Papon denominan “desarrollo suspendido”, señalando que “depuse de todo, no tenemos idea de lo que movimientos culturales como el *punk*, el *grunge*, o el *hip-hop* podrían ser si no los explotara a casa de su potencial económico (...)” Esta “explotación” no ha pasado inadvertida ni sin oposición. (...) Para comprender cómo la cultura juvenil se convirtió en un mercado tan solicitado a principios de la década de 1990, puede ser útil volver a la “crisis de las marcas” de la época de la recesión que se produjo inmediatamente antes de este frenesí; una crisis que, habiendo tantos consumidores que no respondían a las expectativas de las empresas, provocó una urgente y clara necesidad de encontrar una nueva clase predominante de clientes”⁷²

Cabe resaltar, aún según Klein, que la juventud creada en los 90 del consumismo es la misma juventud que actualmente busca formas alternativas de gobierno y gestión bajo el lema de “Otro mundo es posible”, entre otros.

II.2.2. Relación entre arte y sociedad en la contemporaneidad

Ampliamos las propuestas de Marcuse, recurriendo a otros referentes de la discusión de la relación entre arte, cultura y sociedad en la contemporaneidad. La socióloga Rosane Kaminski discute las principales corrientes filosóficas que han tratado esta relación entre arte y sociedad en su artículo “O potencial crítico da arte e o sujeito no espaço da globalização”, lo utilizaremos como guía de lectura de algunos de estos filósofos.

⁷² KLEIN, N. *No Logo. El poder de las marcas*. Paidós Contextos. Barcelona, 2001. p.181.

Según Kaminski, Adorno propone que la disolución de la obra de arte es resultado del desarrollo técnico y científico de la sociedad contemporánea que significa un preuncio de barbarie. Según Adorno, “a arte perpetua a orden repressiva, mas ao mesmo tempo a transcende, refletindo as cicatrizes da humanidade mutilada e apontando para uma harmonia futura.”⁷³ La capacidad contemporánea de reproducibilidad técnica del arte acaba por liberarlo de su apropiación por la industria cultural determinada por el orden represivo de la sociedad. Entretanto, Adorno apunta a la dualidad del arte contemporáneo que, a la vez que reproduce este orden represivo, lo trasciende y funciona como un espejo del ser-humano y su sociedad.

Para Habermans, aún siguiendo las propuestas de lectura de Kaminski, el arte es un “fenômeno subversivo capaz de solapas as estruturas do sistema. (...) se coloca à pele do real para dissolvê-lo por dentro.”⁷⁴ Habermans valora las experiencias artísticas creadas dentro de la sociedad capitalista, pues considera que “a arte pós-aurática, constitui uma das esferas da constestação do sistema”⁷⁵. El arte es, para Habermans, “razão comunicativa, capaz de interferir nas comunicações intersubjetivas dos homens”⁷⁶. De esta manera, la comunicación a través del arte, aún en la sociedad contemporánea, mantiene la capacidad de cuestionar el sistema capitalista y la sociedad que lo mantiene.

Así, si para Marcuse la cultura está sobredeterminada por la economía y es un reflejo de las relaciones coercitivas establecidas en la sociedad contemporánea, Adorno y Habermas apuntan para el hecho de que en el arte y en la cultura se encuentra también el germen de transformación de esta sociedad.

⁷³ Citado en: KAMINSKI, R. *O potencial crítico da arte e o sujeito no espaço da globalização*. En: Revista de Arte, maio 2002.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

El sociólogo Stuart Hall, uno de los fundadores de los Estudios Culturales, afirma que en la sociedad actual no se puede hablar de sobredeterminación económica e ideología dominante sin reducir el complejo juego de interrelación entre el arte y la sociedad. En su libro *Identities e Mediações Culturais* recurre a teóricos como Althusser y Thompson, entre otros, a fin de cuestionar la sobredeterminación de la ideología dominante a un objeto artístico y cultural, introduciendo el concepto de articulación.

“Pelo termo aticulação quero dizer uma conexão ou vínculo que não necessariamente dada em todos os casos, como uma lei ou fato da vida, mas algo que requer condições particulares para a sua emergência. (...) Que não é eterno, mas que se renova constantemente, que pode, sob certas circunstâncias, desaparecer ou ser derrubado, levando à dissolução de antigos vínculos e a novas conexões – re-articulações.”⁷⁷

Pensando en el concepto de articulación de condiciones particulares en el proceso creativo, nos alejamos de un determinismo de la economía frente al arte que obvia una serie de contradicciones existentes en el acto creador. Hall afirma que no existe una unidad ideológica en la clase dominante que determine, positiva o negativamente, una manifestación artística. En el acto creador intervienen diversos “campos de fuerza” que actúan y que son irregularmente determinantes. Según el sociólogo:

“Passei a crer que tinha que abandonar, ou pelo menos deixar de lado, aquilo que eu conhecia como tradição marxista: a tentativa de desenvolver uma teoria da totalidade social: ver ou estudar a cultura como o estudo das relações entre os elementos numa forma inteira de vida; encontrar meios de estudar a estrutura... que pudessem manter contato com formas e obras de arte específicas e iluminá-las, mas também com as formas e relações de uma vida social mais geral: substituir a fórmula e relações de uma vida social mais geral: substituir a fórmula da base e superestrutura pela idéia mais ativa de um campo de forças mútuas senão irregularmente determinantes.”⁷⁸

⁷⁷ HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

p. 196

⁷⁸ *Ibíd.* p. 138

Aunque se discuta la cuestión de la sobredeterminación de la superestructura en el arte, no se puede discutir el estrecho vínculo entre arte y sociedad que venimos trazando desde el inicio de este capítulo y que Hall considera fundamental al análisis del objeto artístico. En la sociedad contemporánea esta relación puede ser considerada, por algunos autores, como de sobredeterminación del económico sobre lo cultural, reduciendo su capacidad de ruptura con la superestructura de la sociedad. Entretanto, Hall aborda esta relación como siendo fruto de los diversos elementos simbólicos y prácticos que determinan su contenido y forma, valorando, como Adorno y Habermas, su capacidad de cuestionamiento y transformación de la sociedad.

II.2.3. El arte y su reproducibilidad técnica en el contexto contemporáneo.

Discutiendo la relación arte y sociedad, Marcuse afirma que la tecnología que posibilita la reproducción de cualquier obra de arte hace con que la ésta corra el riesgo de ser devorada por el mercado. Según el autor, la sociedad de consumo se utiliza del arte como una manera de satisfacer las necesidades transcendentales que el capitalismo no puede atender, transformando la experiencia estética en fuerza política.

“El nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y transcendentales de la alta cultura, por medio de los cuales constituía otra dimensión de la realidad. Esta liquidación de la cultura bidimensional no tiene lugar a través de la negación y el rechazo de los “valores culturales”, sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva.(...) Si las comunicaciones de masas reúnen armoniosamente y a menudo inadvertidamente el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales, al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a su común denominador: la forma de mercancía.”⁷⁹

Walter Benjamin, a su vez, encuentra en la reproducibilidad técnica la causa de la destrucción del “aura” en el arte, rompiendo con su función mágica y trascendente a

⁷⁹ MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999. p. 87

la vez que lo transforma en un fenómeno accesible a las masas y distantes de su experiencia vital.

II.2.4. La transformación de los mecanismos de la comunicación.

Trazando un paralelo entre el arte de narrar y las demás expresiones artísticas, Walter Benjamín afirma que en el siglo XX, sobretudo a partir de la Primera Guerra Mundial, el arte de la narración empieza a tocar su fin, pues el ser humano comienza a perder su facultad de intercambiar experiencias. A partir de la modernidad, el hombre cambia su concepto de eternidad, cambia su relación con el tiempo, lo que acaba por determinar un cambio fundamental en su relación con el arte.

El filósofo alemán, en su estudio sobre el arte de la narración, establece dos tipos de narrador: el marino mercante y el campesino sedentario. El primero es la voz del conocimiento de otras culturas, otras tierras, otros paisajes, el segundo representa el conocimiento del propio lugar al que pertenece, sus costumbres, su paisaje y su cultura. Son dos elementos complementares que abarcan las distintas características de la experiencia humana. Ambos son el ejemplo vivo del interés por las experiencias que, según Benjamín, está desapareciendo en nuestros días.⁸⁰

“Todo ello indica la cualidad presente en toda verdadera narración. Aporta por sí, velada o abierta, su utilidad. Algunas veces en forma de moraleja, en otras, de forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todo caso, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. (...) El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo.”

Según el filósofo alemán, el hombre contemporáneo tiene una necesidad de retratar el momento presente y valora toda la información que hable del instante, al contrario de sus antepasados que valoraban en la narración su perennidad en el tiempo.

⁸⁰ WALTER; B. *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Ed. Taurus. Santafé de Bogotá, 1991. pp. 114-115

De ahí nuestra sed de información inmediata, en directo, que retrate el momento presente en cualquier lugar del mundo y en cualquier situación. Este tipo de información inmediata es preferible, en la sociedad moderna, a un tipo de información capaz de abarcar las causas y consecuencias de los hechos en un análisis más amplio y completo.

Walter Benjamín se acerca a Marcuse porque, para ambos, en la sociedad contemporánea, se ha producido un cambio en la percepción de tiempo fundamental que torna imposible la aplicación de las premisas necesarias a la narración típica de nuestros antepasados. Entretanto, mientras Benjamín sitúa la decadencia de la narración con el surgimiento de la novela y de la modernidad, Marcuse sitúa, como línea fronteriza entre el pasado y el presente de este arte, el incremento del nivel tecnológico de la sociedad y del dominio absoluto de la naturaleza por el hombre.

“Ciertamente, el mundo de sus predecesores era un mundo anterior, pretecnológico, un mundo con la buena conciencia de la desigualdad y del esfuerzo, en el que el trabajo era todavía una desgracia del destino; pero un mundo en el que el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos. Con su código de formas y costumbres, con el estilo y el vocabulario de su literatura y su filosofía, esta cultura pasada expresaba el ritmo y el contenido de un universo en el que valles y bosques, pueblos y posada, nobles y villanos, salones y cortes eran parte de la realidad experimentada. En el verso y la prosa de esta cultura pretecnológica está el ritmo de aquellos que peregrinan o pasean en carruajes, que tienen el tiempo y el placer de pensar, de contemplar, de sentir y narrar.”⁸¹

II.2.5. La improvisación como expresión contemporánea

Hemos podido comprobar como los diversos teóricos aquí citados están de acuerdo en relacionar el arte y la sociedad contemporánea a través de una compleja red de interrelaciones que acaba por determinar el arte cuanto a su contenido y forma de expresión. Si esta red tiene un tinte más o menos económico, más o menos

⁸¹ MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999. p. 89

determinante, no nos compete aclarar en el ámbito de este trabajo. Lo importante es destacar que el arte, en todos los autores consultados, tiene un gran potencial transformador, pues es la expresión de la visión de mundo de determinado grupo social.

Marcuse nos alerta de la gran dificultad de que el arte consiga salir de los límites dictados por el estado y la economía y, por lo tanto, ve su potencial transformador bajo el control de la sociedad unidimensional. Entretanto, otros autores como Adorno, Harbermans y Hall, respetando sus contradicciones, conceden al arte y la cultura la posibilidad de la producción del cambio necesario en la sociedad contemporánea. Según Hall:

“(…) Não podemos separar literatura e arte de outros tipos de práticas sociais, de forma a sujeitá-las a leis específicas e distintas. E nenhum modo de produção e, por conseguinte, nenhuma sociedade dominante ou ordem social e, portanto, nenhuma cultura dominante, de fato, esgota a prática, a energia e as intenções humanas.”⁸²

Empezaremos a responder la hipótesis formulada al principio, la de que la improvisación responde a una necesidad del hombre y de la sociedad contemporánea, a partir de la discusión trazada entre Marcuse y Benjamin sobre el “aura” de la obra de arte. Se puede ponderar que el hombre contemporáneo ya no pretende alcanzar un conocimiento en profundidad a partir del intercambio de experiencias con otros seres humano, tal y como ocurría en las narraciones orales. El hombre contemporáneo desea recibir la mayor cantidad de información en el menor lapsus de tiempo posible. La información, tal y como la vivimos actualmente, se convierte también en algo desechable, de uso inmediato y sin trascendencia en el futuro, al contrario de lo que ocurría en las narraciones orales estudiadas por el filósofo alemán.

“La información es un elemento esencial al ocaso de la narración. La noticia que viene de lejos pierde importancia. La información no cuenta prodigios, tiene que ser plausible. Todo exige explicaciones, la

⁸² HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003. p. 134.

narración en un arte libre de explicaciones. La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en este instante, debe entregarse totalmente a él, y en el manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo.”⁸³

La urgencia y la inmediatez de la información señaladas por Benjamin como características al hombre y la sociedad contemporáneos, así como el ascenso de las “short story” frente a la narración oral tradicional, apunta a posibles justificaciones de la vigencia y proliferación de la improvisación espectáculo en el siglo XX. La improvisación es el arte del instante por excelencia y es capaz de, en una experiencia compartida entre público y actores, reflejar la realidad de ambos en el momento mismo en que se efectúa este encuentro.

El nexo entre la información y la improvisación es latente y se basa en su carácter de inmediatez en la “narración” de historias. También la tradición de los *short cuts* se encuentra en los diversos formatos de improvisación que son compuestos, en su gran mayoría, por escenas cortas, fragmentos de vidas e historias creadas a partir de títulos del público. Entretanto, mientras que en la información periodística estas historias tienen que ser plausibles y verídicas, en la improvisación pueden ser contadas de diversas maneras sin preocuparse de su veracidad o credibilidad una vez que nos situamos en el terreno de la ficción.

En nuestras entrevistas con varios improvisadores, pudimos observar como los periódicos y demás vehículos de información son esenciales a la documentación del actor improvisador actual. Así como los cómicos del arte estudiaban y memorizaban fragmentos de Platón, Aristóteles y Horacio para ilustrar su mente y preparar sus roles en la improvisación, los improvisadores de hoy encuentran en las noticias locales, nacionales o internacionales un referente esencial a la hora de improvisar. Muchos de

⁸³WALTER; B. *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Ed. Taurus. Santafé de Bogotá, 199. p. 118

ellos, al llegar a determinada localidad, leen los varios periódicos del día para poder introducir o no esta información en sus improvisaciones. El público, viendo su cotidiano y su realidad representados en el escenario de manera espontánea y sorprendente, se siente un sujeto activo de los acontecimiento, vivenciando su realización aunque de manera ficticia.⁸⁴

En un encuentro en la *Real Escuela Superior de Arte Dramático* de Madrid en noviembre del 2002, Carles Castillo, improvisador del *Imprebís*, contestó a la pregunta de qué hacer cuando en una improvisación el público sugiere temas demasiados locales. Reproduciremos su respuesta, pues es el testimonio vivo de lo que estamos tratando:

“Ahí está la primera regla: cuando no lo sabes, te lo inventas. Y quedas bien, menos con los que lo saben de verdad y dicen: ¡que burro es!, pero son los menos. Luego cuando vas a ciudades, pueblos, a sitios que evidentemente no sabes sus problemas sociales, políticos o sexuales, normalmente compramos los periódicos y pegamos una repasadita para ver o vamos al bedel, al concejal de cultura o al técnico de luces y le decimos que nos cuente cosas que han pasado últimamente en el pueblo. El alcalde que hizo un desfalco, las calles que están siempre levantadas, el cementerio que no está en condiciones, si aquí la gente va mucho a misa, si aquí las parejas de novios, cuando tienen ganas de conocerse mejor, dónde van... Una serie de cosas que igual salen o no, pero son datos que uno tiene.

Puede salir un tema como “El Alcalde corrupto...” y un taco. Entonces preguntas como se llama el alcalde y se llama Ramón, se te queda ahí. Entonces sale una improvisación que pone “Ojalá fuera alcalde”, y el alcalde se llama Ramón que ha hecho un desfalque y todo eso ayuda a construir una historia. No puedes saberlo todo, pero tienes datos con los cuales puedes jugar y eso debe permanecer, y sino, te lo inventas.”⁸⁵

⁸⁴ Las propuestas del teatro periódico de Augusto Boal, utilizado como instrumento de información libre de los mecanismos de censura y represión de los medios de comunicación, son un ejemplo de la vigencia de la inmediatez de la información en la improvisación.

⁸⁵ Encuentro realizado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático en noviembre de 2002.

II.2.6. El papel del arte teatral como motor de transformación de la sociedad.

Marcuse apunta el arte de vanguardia, precisamente el teatro épico de Brecht y su efecto de distanciamiento, como una de las pocas experiencias estéticas que puede llegar a cuestionar las bases de la sociedad pós-industrializada.

“Bertold Brecht ha bosquejado los fundamentos teóricos de esos esfuerzos. El carácter total de la sociedad establecida enfrenta al dramaturgo con la pregunta sobre si todavía es posible representar el mundo contemporáneo en el teatro; esto es, representarlo de tal manera que el espectador reconozca la verdad que la obra debe transmitir. Brecht responde que el mundo contemporáneo puede ser así representado sólo si se le representa como sujeto al cambio: como el estado de negatividad que debe ser negado. Ésta es una doctrina que tiene que ser aprendida, comprendida y puesta en práctica, pero el teatro es y debe ser entretenimiento, placer. Sin embargo, el entretenimiento y el aprendizaje no se oponen; el entretenimiento puede ser el modo más efectivo de aprender. Para enseñar lo que realmente es el mundo contemporáneo detrás del velo ideológico y material y cómo puede cambiarse, el teatro debe romper la identificación del espectador con los sucesos que ocurren en escena. Se necesita en vez de énfasis y sentimiento, distancia y reflexión. El efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) debe producir esta disociación dentro de la que el mundo puede ser reconocido como lo que es.”⁸⁶

De esta forma, Marcuse acaba por conceder al arte contemporáneo, y sobretudo al teatro, la posibilidad y el deber de entretener y a la vez discutir y transformar la sociedad contemporánea. El teatro ocupa, para Marcuse, un lugar privilegiado de unión entre entretenimiento y aprendizaje. El teatro de Brecht, a través del efecto de distanciamiento, consigue proponer una poética teatral capaz de enseñar la realidad en sus varias facetas, además de representar en escena la posibilidad de cambio, haciendo con que el público reflexione sobre ello.

Otra manifestación artística valorada por Marcuse como con gran potencial de transformación social es el arte popular espontáneo, surgido en ferias y plazas. En este

⁸⁶ MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999. p.97

arte la improvisación es una expresión natural de la realidad, valorando el instinto, la espontaneidad y la ruptura con los esquemas preestablecidos.

“(..) el lenguaje popular ataca mediante un humor desafiante y malintencionado al idioma oficial y semioficial. Muy pocas veces el lenguaje popular y coloquial ha sido tan creador. El hombre común (o sus portavoces anónimos) parece afirmar su humanidad frente a los poderes existentes mediante el lenguaje.”⁸⁷

Ambas expresiones teatrales, el teatro brechtiniano y el teatro popular, han influenciado a muchos de los colectivos creadores aquí estudiados, corroborando la hipótesis de que la improvisación como espectáculo casi siempre fue considerada un instrumento de transformación del hombre, del teatro o de la sociedad.

II.2.7. El lugar de la impro-espectáculo en la sociedad actual

Hemos podido comprobar, a partir del estudio de la teoría de las mediaciones que el Yo (sujeto individual) se relaciona a partir de su perspectiva personal a la vez que el Yo (sujeto transindividual se relaciona con el grupo, adoptando su visión de mundo. Ambos sujetos son el mismo individuo con sus dos capacidades: expresar los valores de grupo y adoptar posturas individuales y personales. Así, los diversos colectivos aquí analizados tienen en común el hecho de representar una visión de mundo de determinado grupo de la sociedad, a la vez que aportan una perspectiva personal e intransferible a su labor artística.

La relación entre el sujeto individual y el sujeto transindividual dentro del marco de la sociedad contemporánea se caracteriza por una compleja red de articulaciones de los varios factores económicos, sociales, ideológicos y culturales, que interactúan en la producción del objeto artístico.

⁸⁷ Ibid. p. 116

Con relación a la improvisación como espectáculo, vemos como en la contemporaneidad el arte intenta responder, entre otras muchas cosas, a la necesidad de cantidad y velocidad de la información y de la comunicación. Más que la búsqueda del acabado perfecto, del verso exacto, o de la profundidad en el contenido, algunos grupos sociales pretenden acceder a un arte inmediato, claro y directo, abierto a la interacción del público e, incluso, desechable, una vez consumado. Si por un lado la labor continuada de un autor dramático puede producir y perpetuar grandes obras de arte, la expresión espontánea de la improvisación también puede contribuir para la reflexión de una situación presente de determinada comunidad o sujeto transindividual.

En los espectáculos improvisados el público sugiere tanto temas relacionados a acontecimiento de su vida cotidiana, como los referentes a grandes acontecimientos que afectan a toda la sociedad: elecciones, atentados, fenómenos mediáticos, etc. De esta forma, la participación directa del público, hace con que todos los participantes del hecho teatral improvisado, puedan retratar su presente haciendo una lectura, muchas veces cómica, de los temas sugeridos.

Por más que se escriban obras dramáticas sobre acontecimientos del presente, siempre se necesita un tiempo de preparación para su escenificación que acaba por distanciarla temporalmente de estos acontecimientos. La improvisación da una respuesta inmediata, aunque muchas veces incompleta, a los hechos, reflejando la idea que determinado grupo social pueda tener del momento histórico que le toca vivir.

Una vez más el humor es un elemento de ruptura con el poder oficial a través de la creación de un lenguaje paralelo y desafiante. La presencia de la comicidad en los formatos de impro-espectáculo es enorme lo que lo une a las expresiones artísticas de los sujetos individuales y transindividuales que buscan en el arte la transformación de la sociedad.

De esta forma, podemos afirmar que los sujetos creadores que desarrollaron los varios formatos de la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX, se sitúan históricamente, psicológica y socialmente dentro del contexto de la sociedad contemporánea que se caracteriza, en líneas generales, por la fragmentación de los sujetos transindividuales y sus contradicciones ideológicas.

Sin establecer una relación directa y determinista entre lo económico y lo artístico, pero también sin obviar sus interacciones, el arte y la sociedad de hoy se relacionan, según Hall, de manera diversa, contradictoria y efímera.

“(...) cultura é algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e esas práticas, por sua vez, são uma forma comum de atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema vase-superestrutura de formulação da relação entre as forças ideais e materiais, especialmente onde a vase é definida como determinação pelo econômico, em um sentido mais simples. Essa linha de pensamento prefere a formulação mais ampla – dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus pólos distintos (...).”⁸⁸

En lo que se refiere al campo de la estética, el objeto artístico pierde su “aura”, transformándose en algo inmediato y reproducible. Dentro de este contexto surgen, en el arte de vanguardia y en la recuperación del arte popular, formas estéticas capaces de reflejar la realidad social y su posibilidad de transformación.

La improvisación aparece como un intento de respuesta a esta sensación de supuesto “estancamiento” de la sociedad contemporánea. La improvisación es un instrumento fundamental al desarrollo de la capacidad de comunicación del ser-humano sin la censura implícita a otros géneros teatrales que, por no compartir de la inmediatez de la impro, siempre están condicionados a la censura natural de una segunda lectura.

La improvisación es algo desechable, no se puede “leer” una segunda vez, no se puede “mejorarla”, muere en el mismo momento en que nace. Entretanto, estas

⁸⁸ HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003. pp. 141-142.

características no son necesariamente negativas, marcan la singularidad del arte improvisado y los motivos de su vigencia en la sociedad contemporánea. Es un arte espontáneo, inmediato, que pretende representar el presente y que, pese a su efimeridad, puede dejar marcas profundas en el espectador.

Nos parece interesante resaltar que, debido a la presencia de la espontaneidad y de la intuición en la improvisación, esta se tornó un elemento recurrente a las propuestas estéticas de diversos colectivos interesados en la transformación del hombre, de la sociedad o del teatro.

II.2.8. Breve descripción de los sujetos creadores elegidos.

La selección de determinados sujetos creadores se debe, según lo explicado anteriormente, a la coherencia entre sus proyectos artísticos y la visión de mundo que representan.

Haciendo una breve introducción de los colectivos posteriormente analizados, podemos afirmar que, para J. L. Moreno, el objetivo de sus técnicas de improvisación aplicadas al *Teatro de la Espontaneidad* y al *Psicodrama* fue hacer aflorar el inconsciente a través del desarrollo del grado de espontaneidad en el ser-humano. Así, el controvertido autor rumano buscaba la transformación del individuo, liberándolo de sus miedos y fobias, haciéndolo compartir sus experiencias con otros seres-humanos.

En el caso de Augusto Boal, entre otros influenciados principalmente por las teorías del distanciamiento de Brecht, la improvisación es una herramienta fundamental de denuncia y transformación de la sociedad. Para Boal, la improvisación contiene, en su propio funcionamiento, el distanciamiento brechtiniano, pues al ser creada en el momento, centra la atención del espectador no en la historia que se representa, sino en el acto mismo de su representación.

Aún según el autor brasileño, en la improvisación, la elección de uno u otro camino determina historias totalmente distintas. Por lo tanto, su propia dinámica contiene la posibilidad de elección entre varias propuestas, oponiéndose, según Boal, a la sensación estatismo de la sociedad actual.

El *Living Theatre*, acercando su teatro a la calle, influenciándose por la cultura popular y jugando con el azar en sus performances, pretende destruir los pilares de la cultura oficial. Esta destrucción no se centra exclusivamente en el contenido de sus obras, sino que también se aprecia en la forma como estas obras son representadas ante el público.

El encuentro del Living con la impro-espectáculo en *The Bring*, abre nuevos caminos al grupo, que nacido dentro del seno de los Estados Unidos, consigue ser, según Binner, el ejemplo máximo de negación de los valores de la sociedad americana.

La fusión entre teatro y artes plásticas, la presencia de cuerpos desnudos y la utilización de la improvisación ante el público son algunos de los procedimientos utilizados por el Living a fin sacar al público de su pasividad y hacerlo participar activamente del hecho artístico y teatral.

No citaremos todos los colectivos que serán analizados posteriormente en profundidad. Entretanto, es importante destacar que la improvisación como espectáculo nace de la necesidad de los sujetos transindividuales que componen la sociedad contemporánea en cuestionar su estatismo y su inmutabilidad, negando su carácter unidimensional, apropiándonos del término marcusiano. Las formas o resultados de las experiencias aquí tratadas dependerán, en su mayoría, del grupo receptor y destinatario de las mismas y sus respectivas visiones de mundo.

El Match de Improvisación, el Second City, entre otros, son formatos que se transformaron en fenómenos mercadológicos y están íntimamente vinculados a los

medios de comunicación de masas. En estos experimentos quizás la cultura del “usar y tirar”, de lo “desechable”, de la velocidad y de la inmediatez de la información, son los principales motores de la utilización de la improvisación como espectáculo. Con eso no pretendemos reducir la excelente calidad artística y de entretenimiento de estos formatos que influenciaron decisivamente el teatro contemporáneo. La trayectoria de estos colectivos se acerca más a la necesidad de transformar el hecho teatral, haciéndolo más abierto a la participación del público y valorando el momento presente a través de la construcción de escena al calor de la acción.

Por otro lado, experiencias políticas o educativas como las de Boal o Spolin siguen intentando hacer frente a una sociedad desigual enseñando a niños y adultos la necesidad de aceptar la realidad no como algo absoluto, sino como una elección. Para ambos, el conocimiento de esta razón podría determinar un futuro cambio en nuestra sociedad. Ambas experiencias están siendo realizadas también con sectores de la sociedad latinoamericana excluidos de la sociedad capitalista.

Estos grupos se acercarían a la definición de Marcuse de “los bárbaros que presionan los muros del imperio y que pueden determinar su fin”⁸⁹. No intentaremos responder a factibilidad de estos proyectos de transformación de la sociedad, pues es un asunto que sobrepasa el ámbito de este trabajo. Entretanto, es importante resaltar la creencia de diversos colectivos creadores en el potencial transformador contenido en la práctica de la improvisación como espectáculo junto a estos sectores sociales.

Marcuse, que muchas veces reitera su visión de la sociedad como una estructura cerrada al cambio, al final de su libro, *El Hombre Unidimensional*, acaba por aceptar la posibilidad de transformación de la misma. Según Marcuse:

“Nada permite suponer que sea un buen fin. Las capacidades económicas y técnicas de las sociedades establecidas son

⁸⁹MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1999 . p. 286

suficientemente grandes para permitir ajustes y concesiones a los parias, ya las fuerzas armadas están suficientemente entrenadas y equipadas para ocuparse de las situaciones de emergencia. Sin embarco, el espectro está ahí otra vez, dentro y fuera de las fronteras de las sociedades avanzadas. El fácil paralelismo histórico con los bárbaros amenazando el imperio de la civilización crea un prejuicio sobre el tema; el segundo período de barbarie puede ser el imperio continuado de la misma civilización. Pero existe la posibilidad de que, en este período, los extremos históricos se encuentren otra vez: la conciencia más avanzada de la humanidad y la fuerza más explotada. No es más que una posibilidad, La teoría crítica de la sociedad no posee conceptos que puedan tender un puente sobre el abismo entre el presente y su futuro: sin sostener ninguna promesa, ni tener ningún éxito, sigue siendo negativa. Así, quiere permanecer leal a aquellos que, sin esperanza, han dado su vida al Gran Rechazo.”⁹⁰

Planteamos la hipótesis de que la creencia en el potencial transformador de la improvisación fue lo que llevó a los diversos colectivos aquí estudiados a investigar la improvisación ante el público. Sus caminos y resultados artísticos son esencialmente distintos, entretanto, los une la necesidad de transformación del hombre, del arte y de la sociedad en la contemporaneidad.

Podemos afirmar que todos responden a una reacción artística vinculada al contexto histórico, social, cultural y político en que se inscriben. Por lo tanto, a seguir trataremos de establecer estas reacciones a fin de sistematizar el estudio comparativo de estos colectivos creadores.

⁹⁰ Ibid.

II.2.9. Establecimiento de reacciones de estos sujetos frente a su entorno.

Así, podemos determinar, a partir del estudio minucioso de los diversos colectivos aquí abordados, posibles reacciones surgidas a partir del juego de las mediaciones históricas, psicosocial y estética. El establecimiento de reacciones obedece apenas a una necesidad didáctica de organización de los diversos colectivos aquí analizados. No pretende, por lo tanto, reducir sus diferencias, pero sí apuntar sus semejanzas cuanto a las visiones de mundo que representan.

En el siguiente capítulo pasaremos a la descripción y análisis de estos grupos y a su organización en tres corrientes principales:

1. Reacción de transformación del ser-humano
2. Reacción de transformación de la sociedad
3. Reacción de transformación del arte teatral

**II.III. Reacciones de la improvisación-espectáculo en la
segunda mitad del siglo XX: principales colectivos creadores.**

El Match de Improvisación no es un fenómeno aislado en el contexto teatral contemporáneo, representa apenas uno de los formatos de la improvisación como espectáculo y desarrollados en el siglo XX. Analizarlo de manera aislada sería negar un hecho histórico, social y cultural: la profusión de la improvisación en las diferentes manifestaciones artísticas que se han cultivado a lo largo del último siglo y que han influenciado el teatro de hoy. Por lo tanto, en este apartado intentaremos describir algunas de las experiencias en el terreno de la improvisación como espectáculo que, pese a sus diferentes desarrollos, han creado, de una forma u otra, las bases de los espectáculos de improvisación contemporáneos. Son ellas:

1. *El Teatro del Oprimido*;
2. *The Living Theatre*;
3. *The Playback Theatre*;
4. *The Theatre Games*;
5. *The Second City, The Compass players y The story tellers*
6. *The Sportive Theatre y The Comedy Sportz*;
7. *Match de Improvisación*.

La selección de estas experiencias tiene como objetivo ejemplificar tres posibles reacciones de la manifestación de la improvisación como espectáculo en el período al que se dedica este estudio. Comprobaremos como en el teatro contemporáneo la improvisación-espectáculo conquistó su propio espacio y se realizó bajo distintos objetivos artísticos, políticos y sociales.

Los experimentos con la impro-espectáculo analizados en este trabajo son citados, en su mayoría, como ejemplos de la aplicación de la improvisación en el teatro contemporáneo por importantes diccionarios especializados como: *The Oxford*

Companion to the Theatre, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología y Dictionnaire encyclopédique du Théâtre. El reconocimiento de su importancia en el campo de la improvisación teatral por parte de estos diccionarios, y la influencia de las teorías y técnicas producidas por estos colectivos en los diversos formatos de improvisáculos actuales, son los motivos que nos llevan a seleccionarlos. Entretanto, tenemos que admitir que toda selección lleva a la exclusión, y que aquí no aparecen nombres fundamentales al desarrollo de la improvisación, tales como Grotowski, Barba, Peter Brook, Jacques Lecoq, entre otros. No obviamos la importancia de cada uno de ellos en el desarrollo no sólo de la improvisación, sino que del arte teatral en el siglo XX, pero nos limitaremos al estudio de colectivos que llevaron a cabo la aplicación de sus técnicas de improvisación ante un público.

Las experiencias seleccionadas ocurrieron en distintas épocas y en distintos países y buscaron investigar la improvisación no sólo en la construcción de espectáculos o en la formación del actor, sino como espectáculo en sí mismo. Las finalidades que puedan tener estos experimentos son muy distintas, pero parten de la necesidad de recuperar la espontaneidad, la agilidad de reacción y la ausencia de censura individual o política en el hecho teatral creando una dramaturgia del momento. Pese a sus diferentes contextos, son, todas ellas, hijas de la contemporaneidad y siguen la necesidad de reflejar y cambiar su realidad.

Según la teoría de las mediaciones, pese a los diferentes contextos históricos y geográficos de estos experimentos, se puede trazar un dibujo que les ordene a partir sus reacciones ante las visiones de mundo de los sujetos transindividuales que representan. El hecho de que algunas manifestaciones se reúnan en una misma tendencia no implica en la anulación de sus diferencias cuanto a los objetivos o a la ejecución de la impro-

espectáculo, simplemente evidencian un carácter común que prevalece como punto de referencia.

Recordamos, una vez más, que el establecimiento de estas reacciones tiene apenas un carácter didáctico y orientativo. Debido a las grandes diferencias culturales, históricas y sociales de los experimentos aquí tratados, el establecimiento de reacciones tiene valor como elemento de comparación de los diversos colectivos aquí tratados, justificando su aplicación. Son ellas:

1.0. Reacción transformadora de la sociedad – formada por aquellos grupos que encontraron en la improvisación una vía directa de denuncia de la realidad social y de comunicación con la sociedad. Surge, sobretudo, a partir de los años 60 en EUA y Latinoamérica, sus principales representantes aquí tratados: *El Teatro del Oprimido*, *El Living Theatre*. Pese a sus diferencias ideológicas y estéticas, ambos colectivos buscan en la improvisación un instrumento de transformación política, social, cultural y educacional.

2.0. Reacción transformadora del hombre – está vinculada sobretudo a la psicología y a la pedagogía. Compuesta por colectivos que encuentran en la improvisación una herramienta de transformación del ser-humano a través de la liberación de la espontaneidad y de la creatividad. Su campo de acción puede ser el tratamiento psicoterapéutico, la educación de niños y adolescentes o dinámicas con grupos en empresas, etc. Comparten el objetivo de transformación de la sociedad con los de la primera tendencia aquí citada. Entretanto, esta transformación social es precedida por una transformación del ser-humano. Sus principales representantes: *The Theatre Games* y el *Playback Theatre*. Sus procedimientos son esencialmente distintos, entretanto se encuentran en la forma como reaccionan ante la realidad, a través de la necesidad de cambiar el individuo.

3.0. Reacción transformadora del teatro – se preocupa de la transformación de la relación actor, texto y público en el teatro actual. Utiliza la improvisación como base del espectáculo teatral, transformándolo y acercándolo, en la mayoría de las veces, a los formatos deportivos a fin de recuperar el contacto directo con el público y la emoción de asistir a un evento, cuyos contenidos y resultados, no están preestablecidos. Sus representantes: *El Match de Improvisación*, *Sportive Theatre*, *The Second City*, *The Compass Players*, *The Living Theatre*. Estos colectivos, también hablan de la necesidad de transformación del ser-humano y de la sociedad, entretanto, sus principales aportaciones se encuentran en la transformación del hecho teatral en sus aspectos formales y de contenido.

Estas tres reacciones establecidas no tienen límites tan precisos y están en constante interacción. Así, vemos como las propuestas del Living no apenas pretendían transformar la sociedad, sino también el arte teatral, llevándolo a la calle, fragmentando el texto, desnudando los cuerpos de los actores, etc. De la misma manera, las propuestas de Spolin influenciaran decisivamente diversos colectivos presentes en las tres corrientes aquí propuestas.

Según lo que ya hemos afirmado anteriormente, el establecimiento de reacciones sigue apenas una necesidad metodológica y no pretende hacer una división irreconciliable de propuestas que, pese a sus grandes diferencias, comparten la necesidad de renovación y de comunión entre público y actores en un arte del momento. Las tres reacciones que serán analizadas en este trabajo tienen muchos puntos en común. Podemos destacar como un importante punto de encuentro la necesidad de transformación que se manifiesta tanto en el ámbito estético, como en el histórico y psicosocial de las reacciones de esos sujetos creadores ante la visión de mundo que generan y representan.

**II.III.I. Influencias de la improvisación como espectáculo de
fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.**

La improvisación como espectáculo de la segunda mitad del siglo XX se vio decisivamente influenciada por dos experiencias fundamentales de finales del siglo XIX e inicios del XX. Son ellas:

1. El Teatro de la Espontaneidad;
2. La Nueva Comedia Improvisada.

Después de una larga letargia del arte teatral improvisado a partir de la decadencia de la Comedia del arte en el siglo XVII-XVIII, Maurice Sand, en el siglo XIX, es considerado por Allardyce Nicoll, Copeau, entre otros teóricos teatrales, como el responsable de la recuperación del interés por la Comedia del arte y por el teatro improvisado.

A partir de sus estudios vuelve a desarrollarse el interés por la improvisación ante el público, además de una revalorización de la creación espontánea del actor, frente al texto teatral escrito. J.L. Moreno y Jacques Copeau han sido dos de los principales teóricos teatrales preocupados en recuperar el trabajo de la improvisación como espectáculo.

Sus caminos siguieron desarrollos muy distintos y sus seguidores actuales se distancian en la forma y en el contenido de sus espectáculos improvisados. *Del Teatro de la Espontaneidad*, se originó el *Psicodrama*, pero también influenció gran parte de los experimentos del *Teatro del Oprimido* y del *Playback Theatre* entre otros, además de mantenerse vigente hasta hoy en varios colectivos que lo aplican junto al trabajo en la salud mental en Europa y Latinoamérica.

De la *Nueva Comedia Improvisada* se originó una larga corriente del teatro gestual que busca a través de la improvisación con máscaras, el desarrollo de la formación del actor. Jacques Lecoq, Decroux, Barrault, entre otros, hablan de la gran

aportación de Copeau a su trabajo práctico y teórico y los fundadores de la *Liga de Improvisación Francesa* reconocen de la influencia de la pedagogía Lecoq en sus improvisaciones de Match.

Pese a que la *Nueva Comedia Improvisada* no llegó a ser puesta en práctica, su largo proceso de investigación ha contribuido mucho a la recuperación de la importancia de la improvisación frente al texto escrito, proporcionando un sendero que sería explorado por muchos de los sucesores de Copeau en Francia y en muchos otros países.

Con eso no pretendemos establecer estas dos experiencias como las únicas influencias de los colectivos aquí estudiados, vemos como las propuestas de Brecht, Stanislawski, Artaud, son igualmente importantes a la práctica de estos colectivos. Entretanto, destacamos al Teatro de la Espontaneidad y a la Nueva Comedia Improvisada como referencias fundamentales en lo que se refiere a la improvisación ante el público. Su presencia en este estudio lo complementa, pues aclara la reciente génesis del interés actual por la improvisación.

1.0 El Teatro de la Espontaneidad

1.1 Contexto:

En 1921 el médico rumano y amante del teatro Jacob Leví Moreno (1889-1974) inicia un movimiento teatral que tendrá muchos seguidores y dejará profundas huellas en el teatro contemporáneo. Su movimiento, denominado por él en un primer momento, *Creaturgia* se opone a la dramaturgia textual y consiste en la sistematización de un teatro vinculado a la espontaneidad, antecedente directo del psicodrama.

Ya que el psicodrama, aunque utilice una serie de ejercicios y prácticas de la improvisación, tiene una finalidad más terapéutica que artística, nos parece más adecuado centrar nuestro estudio en su fase anterior, en el experimento de la improvisación en el escenario, ante un público.

J. L. Moreno creó y dirigió el *Teatro Vienés de la Espontaneidad* en los años 1921 y 1923 revolucionando el hecho teatral a través de la eliminación del dramaturgo y del texto previamente escrito, con la participación del auditorio en búsqueda de un teatro sin espectadores y con la implementación de un escenario abierto y vacío a fin de crear un espectáculo donde todo es improvisado.

Sus representaciones causaron gran escándalo en la época y fueron rechazadas por gran parte del público y de la prensa. Entretanto, actualmente sus propuestas son ampliamente practicadas en todo el mundo no sólo a través del psicodrama, también están presentes en las proposiciones del *Playback Theatre* de Jonathan Fox, del *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal, entre otros.

En los años de 1921 a 1923, *El Teatro Vienés de Espontaneidad* sufre una serie de problemas económicos derivados del rechazo del público que hace con que su creador lo intente reformular, pasando por un formato de teatro-periódico, el *Periódico Viviente*. Así, aproxima su técnica hacia la terapia psicológica de dónde derivará el

psicodrama. En 1923 y 1924, Moreno abre un teatro de 49 lugares en Viena que se dedicaba a sus experimentos con la improvisación.

Su principal objetivo era desarrollar la espontaneidad y la comunicación tanto en el actor como en el público, eliminando las barreras que lo separan. A través de la improvisación, Moreno busca implicar al actor y al público en la acción al momento, sin textos previamente escritos, a fin de llegar a la catarsis del espectador. “Moreno luchó por un hombre creador y re-creador de los roles culturales y no un simple espectador, oyente o mirón de un producto”⁹¹

Ampliando la divulgación de sus investigaciones en el exterior, J. L. Moreno se traslada a los EUA en 1925 y publica una traducción al inglés de su libro “*El Teatro de la Espontaneidad*” en el mismo año, permitiendo que su técnica se desarrollase en este país e influenciando algunas de las experiencias que le sucedieran.

1.2. La Creación de un teatro improvisado: bases teóricas

Su obsesión casi religiosa por la espontaneidad como renovación de todo arte dramático lo lleva a concebir un espectáculo dónde las palabras del autor serían remplazadas por la creatividad del actor. En su trabajo de investigación, J. L. Moreno vislumbra algo que será fundamental en el recorrido de la improvisación-espectáculo en el siglo XX, la necesidad de entrenar la espontaneidad a fin de que esta alcance su máxima expresión, desarrollando una serie de ejercicios y propuestas en este sentido.

Según el autor:

“Uno de mis primeros descubrimientos fue que la espontaneidad puede volverse rancia si no se vigila su desarrollo, que uno mismo puede volverse rancio a partir del hecho mismo de ser espontáneo. Si no se lo controla desde dentro mismo del actor, el cliché de un actor espontáneo puede volver e interferir con la espontaneidad de un nuevo

⁹¹ www.psicodrama.com

actor. El segundo descubrimiento fue que es posible educar la espontaneidad, por débil que sea la llama al principio.”⁹²

Como podemos observar, Moreno valora la creatividad del actor frente a la reproducción del texto previamente escrito abriendo un amplio camino a la investigación de la improvisación.

“La espontaneidad constituye el más antiguo de los factores filogenéticos que componen la conducta humana, sin duda más antiguo que la memoria, la inteligencia o la sexualidad. Es un estadio embrionario del desarrollo, pero su potencialidad de educación es ilimitada. Por que puede ser manipulada por el hombre mismo, su liberación es comparable en el plano físico con la liberación de la energía nuclear.”⁹³

En el mismo camino de la valoración de la espontaneidad, también encontramos en sus teorías una revalorización del momento, de lo efímero en la acción dramática. J.L. Moreno hace una interesante diferenciación entre el teatro improvisado, teatro del momento, y el teatro escrito:

“La contraposición entre el teatro que conocemos y el teatro de la espontaneidad consiste en el distinto tratamiento que dan al momento. El primero intenta presentar al público sus producciones como creaciones definidas, terminadas; el momento es ignorado. El segundo, se esfuerza por producir el momento como tal, y al mismo tiempo por crear como partes integrantes de él, la forma y el contenido del drama”⁹⁴

Vemos como la recuperación de la creación en el calor de la acción y la necesidad de presentar al público una función compuesta por la vitalidad del momento, haciéndoles partícipes de la acción teatral, es uno de los pilares de la improvisación-espectáculo propuesta por J. L. Moreno y que también estará presente, bajo distintos formatos, en el *Match de Improvisación*, en el *Teatro del Oprimido*, en las performances del *Living Theatre*, entre muchos otros formatos.

⁹² MORENO, J. L. *El teatro de la espontaneidad*. Editorial Vancu. Buenos Aires, 1977. p.30

⁹³ *Ibíd.* p. 33

⁹⁴ *Ibíd.* p.70

1.3. Los objetivos del Teatro de la Espontaneidad

El *Teatro de la Espontaneidad* pretende revelar al público lo que normalmente ocurre detrás del telón: la génesis de una obra teatral. A través de la improvisación y de la activa participación del espectador, la obra va adquiriendo vida desde la concepción de los decorados, hasta la distribución de los papeles y su representación. Es lo que J.L. Moreno llamaba dramaturgia experimental, una dramaturgia hecha en el momento mismo de la representación.

“El teatro de la espontaneidad es el medio estructurado para servir de vehículo a la presentación del drama del momento. El dramaturgo tiene el papel principal. No es simplemente un escritor- de hecho no escribe nada – sino un agente activo, que enfrenta a los autores con una idea que tal vez se ha ido desarrollando en su mente durante un cierto tiempo, y que los estimula para hacerlos llegar a la temperatura necesaria para la producción inmediata. Muchas veces unos de los actores asume el papel de dramaturgo, y entonces se convierte al mismo tiempo en dramaturgo y actor principal.”⁹⁵

Desde el principio, la metodología propuesta por Moreno se preocupa del desarrollo personal del actor y del público, llegando al extremo de determinar un coeficiente de espontaneidad que se puede determinar como el resultado de un test donde se determina la capacidad de cada actor en desenvolverse en diversas situaciones y a través de diversos personajes.

“En la fase preparatoria, el teatro de la espontaneidad se transforma en un laboratorio psicotécnico. El director prepara el terreno para la producción; esta etapa de la tarea es estrictamente exploratoria. En ella se estructuran las diversas situaciones experimentales o de test. Los modelos que los actores proponen para representar son, o bien situaciones y papeles sobre los que tienen muy poca o ninguna experiencia. Si estos tests de espontaneidad se aplican a los actores en una cantidad de situaciones y papeles suficientemente amplia, entonces se podrá establecer una escala graduada que servirá para sus niveles relativos de espontaneidad y de disposición para distintas situaciones o papeles. El material obtenido con estos tests de espontaneidad se podrá utilizar luego para un diagnóstico de la interpretación o como un punto inicial para el desarrollo de la espontaneidad de cada uno en las funciones, papeles y situaciones que,

⁹⁵MORENO, J. L. *El teatro de la espontaneidad*. Editorial Vancu. Buenos Aires, 1977. p.71

según el examen, se encuentren en estado rudimentario; una especie de educación de la espontaneidad”⁹⁶

Nos puede sorprender lo tecnicista que resultan las afirmaciones arriba, pero se justifican por su contexto, por la profesión de J.L. Moreno y por su propuesta de crear un laboratorio de desarrollo e investigación de la espontaneidad en el sentido más científico del término. Lo que nos interesa resaltar aquí es su preciosa aportación al proponer formas prácticas del desarrollo de la espontaneidad y de la capacidad de improvisación de los actores frente a diversas situaciones, contextos y personajes.

1.4. Concepto de espontaneidad

En el intento de precisar el concepto de “espontaneidad”, tan fundamental al trabajo de Moreno, nos remitiremos a la introducción de este trabajo, a la cita de Ferdinando Tavianini que rechazaba el vínculo entre la capacidad de improvisación y la espontaneidad en lo que se refiere a la *Commedia dell'arte*, afirmando que la práctica, la instrucción física y literaria y la velocidad de reacción de estos actores es lo que les concedía su gran capacidad de improvisación. El teórico italiano pretende alejar la unión entre improvisación y talento innato, acercándola al oficio y a la instrucción. Podemos deducir que lo que él llama “espontaneidad” es justamente esta capacidad innata, el talento, que, si bien es verdad que muchos actores de la comedia italiana la tenían, no es lo que determina el éxito de una improvisación.

Al exigir un entrenamiento tan riguroso de la espontaneidad, J.L. Moreno no la trata como cualidad innata, sino como técnica surgida del esfuerzo y de la instrucción. Por lo tanto, podemos afirmar que Tavianini y Moreno utilizan terminologías distintas,

⁹⁶ *Ibíd.* p. 74

pero no se contradicen ya que destacan la necesidad de mejoramiento técnico del actor que pretende improvisar ante el público. Según J. L. Moreno:

“Para la producción de estados espontáneos y de ideas espontáneas se requieren individuos que hayan pasado por un aprendizaje específico. Este aprendizaje dará como resultado individuos que habrán aprendido a dar forma rápidamente a sus propias inspiraciones y a reaccionar inmediatamente ante las de los otros.”⁹⁷

De esta forma, vemos como para en el *Teatro de la Espontaneidad* de Moreno, la escucha y la capacidad de reacción de los actores es tan fundamental como en la Commedia dell'arte y, además de poder presentarse como una facilidad innata, nace obligatoriamente del entrenamiento de estas capacidades.

Así, el teatro de la espontaneidad de J.L. Moreno se vislumbra como uno de los primeros referentes de la improvisación como espectáculo a principios del siglo XX. Sus técnicas influenciaron la creación de un espacio de desarrollo de la espontaneidad, sea en el teatro, sea en el psicodrama. En sus funciones ante el público en Viena o en Estados Unidos, J.L. Moreno ha abierto un camino a la acción improvisada que había sido prácticamente abandonado desde la decadencia de la Commedia dell'arte a finales del siglo XVIII. Según Anne Anceline Schitzenberger:

« Le psychodrame est à la fois, par J.L. et Jerrold Moreno, une philosophie de l'homme en interaction et un rôle, une approche ou une méthode de formation personnelle et professionnelle psychothérapique et pédagogique, et un ensemble de techniques dramatiques ses problèmes ou de s'y préparer un jouant et mimant situations, et ne utilisant des techniques théâtrales et corporelles. Être acteur de sa propre vie, développer l' éventail de ses rôles et de ses possibilités. »⁹⁸

⁹⁷ MORENO, J. L. *El teatro de la espontaneidad*. Editorial Vancu. Buenos Aires, 1977. p. 76

⁹⁸ <http://perso.wanadoo.fr/a.ancelin.shutzenberger/moreno1.htm>

1.5. El Teatro de la Espontaneidad en la actualidad

Actualmente, además de la amplia difusión del psicodrama y las técnicas de terapia grupal de Moreno en el campo de la salud mental, *El Teatro de la Espontaneidad* sigue siendo practicado en diversos países, EUA, México, Argentina Brasil, entre otros.⁹⁹

La *Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría* cuenta, desde 1999, con un grupo estable de teatro espontáneo que realiza un trabajo relacionado a la salud mental junto a la comunidad. En sus funciones del teatro espontáneo, el público que cuenta una historia de su vivencia que será representada por los actores inmediatamente. El público también puede intervenir como actor.

En los demás países las experiencias son muy parecidas. En Brasil, por ejemplo, se realizan, todos los últimos sábados del mes, sesiones de teatro espontáneos en Recife, coordinadas por Marcia Hombre de Mello, miembro de la Escuela Paulista de Psicodrama. A estas sesiones están invitados todos que quieran participar sin ningún tipo de requisito cuanto a la formación actoral. Por lo que pudimos comprobar en la visita a numerosas páginas web sobre el asunto, los grupos destinados a este formato de impro-espectáculo lo vinculan más la salud mental que a su función artística, utilizando el teatro como herramienta de auto-conocimiento, aprendizaje y comunicación. Según Homem de Mello: “A dramatização é o método por excelência para o auto-conhecimento, o resgate da espontaneidade e a recuperação de condições para o inter-relacionamento.”¹⁰⁰

Por lo tanto, vemos como *El Teatro de la Espontaneidad* que sigue siendo practicado en diversos países casi siempre con fines terapéuticos, abrió una vereda a la investigación de la espontaneidad del actor y a la participación del público en la construcción del hecho teatral. Este camino fue seguido por diversos colectivos y acabó por derivarse en el psicodrama, técnica ampliamente utilizada en todo el mundo.

⁹⁹ En noviembre de 2001 se celebró el VI Festival Internacional de Teatro Espontáneo en Blumenau – Brasil.

¹⁰⁰ www.homemdemello.com.br



Más cercano al teatro que a la salud mental, *El Teatro del Oprimido* o *The Playback Theatre* asumen la influencia de las propuestas de Moreno en sus prácticas teatrales. El público mayoritario de Boal y Fox no es el mismo y tampoco sus procedimientos u objetivos son iguales, entretanto, ambos confían en la improvisación como una importante herramienta de promoción del cambio.

Viola Spolin es otro ejemplo que, pese a criticar severamente al psicodrama en sus libro *Improvisación para el Teatro*, tiene importantes puntos de encuentro con las teorías de Moreno, sobretodo cuanto a la liberación de la espontaneidad en el actor a través de actividades lúdicas. Sus teorías y su práctica están bastante más desarrolladas y su principal influencia es el trabajo en el campo de la recuperación de los juegos en la educación realizado por Neva Boyd. Entretanto, así como en las propuestas de Jhonstone, es innegable la influencia de la recuperación de la espontaneidad realizada por Moreno a principios del siglo XX.

2.0. La Nueva Comedia Improvisada

2.1. Contexto

Para entender la necesidad de Copeau en investigar y desarrollar técnicas de improvisación en su aplicación ante el público, es indispensable valorarlo dentro de su contexto histórico y artístico, además de describir brevemente como él concebía el teatro y el arte de actor y cuáles eran sus objetivos. Para ello, haremos una breve introducción a su práctica y pensamiento.

Jacques Copeau (1879-1949) fue uno de los principales maestros del teatro del último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. Contemporáneo de importantes hombres del teatro tales como Gordon Graig, Apia, Renhard, Stanislawski, Dalcroze, Meyerhold, entre muchos otros, Copeau ha vivido intensamente un proyecto de renovación teatral que se desarrollaba a unísono en diversos países europeos. Según el propio Copeau en su conferencia sobre *The spirit in the little theatres*:

“Aquel que escriba, más adelante la historia de la renovación teatral del siglo XX, antes que nada deberá comprobar que en todos los países, en momentos diversos y sin que se estableciera la menor comunicación entre los distintos iniciadores del movimiento, sin que tuvieran siquiera noticia de sus comunes esfuerzos, las cosas sucedieron exactamente de la misma manera. Una misma necesidad de y una misma aspiración provocaron empresas idénticas.”¹⁰¹

El gran maestro francés se puede definir sobretodo como pedagogo y crítico de las artes escénicas. De todas las actividades que ejerció en el ámbito teatral (director, actor, profesor, productor, escritor dramático, adaptador, escenógrafo y crítico) se destaca su labor como pedagogo. Sus propuestas sobre la pedagogía teatral y la formación de los actores son las bases de las principales escuelas actuales.

Como crítico teatral, su principal influencia ha sido cuestionar la mercantilización del teatro, la ausencia de una renovación en la literatura dramática y el

¹⁰¹ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 331

hastío de público y actores frente a una práctica teatral anquilosada, más cerca del acontecimiento social que de la ceremonia.

En sus diversos llamamientos a la juventud, al público y a los autores, Copeau expresa la necesidad de sanar el teatro, de devolverlo a su dimensión ceremonial, donde público y actores sean los principales elementos del hacer teatral. “Se trata de insuflar al teatro un alma nueva, sanear sus costumbres, renovarlo de arriba abajo”¹⁰²

2.2. La renovación del arte teatral según Copeau

Copeau reclama un teatro actual, que, así como las obras del siglo de oro expresaban todo el complejo entramado del mundo barroco, pudiesen ser la expresión máxima del presente y las bases de la construcción de un futuro. Ataca a escritores de su época de “demasiado modernos” alejando el texto dramático de su función cognitiva, creando, según el autor, una elite de entendidos que acuden al teatro a reírse de su propia intelectualidad. Sin embargo, el maestro francés encuentra en los textos clásicos, principalmente en Shakespeare y en Molière, el frescor necesario a la recuperación de la sencillez del espectáculo teatral, popularizándolo y acercando el actor a la función de oficiante de una ceremonia de comunión de la risa y de las emociones.

Así, la renovación deseada por Copeau se puede resumir en una única palabra: la sencillez.

“No digo el realismo, la verdad, ni siquiera la naturalidad. Digo la sencillez esa cualidad superior del ser humano que da toda su libertad de conducta, todo su potencial patético ala obra de arte y que se encuentra igualmente en la poesía elevada y en la gran escultura, en una vasija griega o en un baile popular, en la interpretación de la farsa más desmedida, la comedia más mesurada o la más noble tragedia”.¹⁰³

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid. p. 333

En la búsqueda de la sencillez, de la ingenuidad, de la recuperación de la sorpresa y del encantamento por parte del público, Copeau reduce el espectáculo teatral a dos elementos básicos: el actor y el público. A partir de la concentración de la responsabilidad del hecho teatral en la relación actor/público se produjo, en las propuestas de Copeau, una profunda modificación en los diversos aspectos del arte dramáticos: la actuación, el espacio escénico, la dirección, el público y la metodología teatral.

2.3. El papel del actor

El actor asume, para Copeau, el protagonismo absoluto ante los demás aspectos técnicos o artísticos del espectáculo. Sin embargo, el maestro francés trata de no confundir ese protagonismo del actor con el mundo de los divos y divas que poblaban el teatro comercial de París en principios del siglo XX. Según Copeau, para la renovación del arte del actor hay dos elementos básicos: la disciplina actoral y el trabajo en equipo.

La idea de una compañía fija como el *Vieux Colombier* surge a partir de la necesidad de establecer un marco de creación alejado de las presiones del teatro comercial dónde el entrenamiento actoral y el trabajo en equipo sean parte del montaje de un texto. Su principal objetivo era desprender al actor de los vicios de la profesión restableciendo el contacto con su propia ingenuidad, con su sencillez. Esta sencillez permitiría, según Copeau, que el actor se implicara totalmente en el juego, en la improvisación y en el texto dramático.

Para el maestro francés, el trabajo actoral consistiría en hacer suyo las verdades del texto, sea este improvisado o no. Todo lo contrario de la actitud de los divos que, aún según Copeau, hacían con que sus personalidades se sobrepusiesen al texto dramático: “Liberar al actor de sus muecas y arrancarle de su degradante

especialización, devolverle al mundo, a la vida, a la cultura, a la gran sencillez humana, hacer de él un hombre entre los hombre.”¹⁰⁴

La concepción teatral de Copeau es profundamente humanista lo que le lleva a pensar que el principal talento de un actor es su humanidad. Quizás por eso el trabajo en equipo, el confronto de humanidades distintas que intentan convivir en un ambiente armónico y libre de las antiguas jerarquías, es fundamental para él.

“Me complace designar con esta antigua denominación (coro) a una compañía de actores ideal donde todos los matices humanos están representados y ninguno de cuyos miembros muestra otra ambición que hacer su parte a la perfección.”¹⁰⁵

Su propuesta de entrenamiento y desarrollo del actor en una compañía estable y dedicada a la investigación teatral, favorece a la práctica de la improvisación, pues permite un conocimiento profundo entre sus componentes, facilitando la escucha y la comunicación en escena. Otros grupos tan fundamentales como el *Vieux Colombier* en la historia reciente del teatro también se beneficiarán de su estabilidad como compañía e investigarán sobre la improvisación, sea como formación del actor, como construcción del espectáculo o como espectáculo en sí.¹⁰⁶

Copeau también recupera las materias de la danza o de la gimnasia rítmica, desarrolladas por Dalcroze, aplicadas al entrenamiento del actor. Para Copeau el actor debería ser completo y controlar a la perfección su cuerpo con la finalidad de ser capaz de expresar con él todo lo que normalmente sólo se expresaba con la palabra.

Copeau, como gran amante de la literatura dramática, sería justamente el que introduciría al teatro europeo toda la riqueza de la tradición corporal del teatro popular,

¹⁰⁴ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 283

¹⁰⁵ *Ibíd.* p. 281

¹⁰⁶ Citaremos algunos nombres que, sin ser extensivos, son representativos: el Teatro Laboratorio de Grotowski en Polonia; el Odin en Dinamarca; El Joglars en España; el Linving Theatre en los EUA; el La Candelaria en Colombia; El Grupo Macunaíma en Brasil, Els Joglars, en España, entre muchos otros.

principalmente de la *Commedia dell'arte*. Es importante destacar que en el desarrollo de lo corporal también existe el riesgo al exhibicionismo que Copeau rechaza en la búsqueda de lo sencillo.

2.4. El espacio escénico

En búsqueda de lo esencial en el arte teatral, en la centralización de su expresividad en el actor y su instrumento y profundamente influenciado por las propuestas escénicas de Apia y Gordon Graig, Copeau y Jouvét centraron sus esfuerzos en un espacio limpio, sin adornos, un espacio simbólico que contribuyera a la obra y que estuviera a favor de los actores.

Rechazando las propuestas del naturalismo, Copeau y Jouvét se acercan a un escenario fijo, dotado de varias salidas y entradas de escena y tres niveles de actuación, a los cuales se accedían por escaleras laterales. Este dispositivo fijo permitía el montaje de diversas obras con modificaciones mínimas, además de brindar al actor con una enorme movilidad escénica, a través de las salidas o trampillas que llenaban al escenario. Los tres niveles de actuación es otra de las principales características que dan amplitud de posibilidades al actor y al director que utilizan el espacio no como una representación de algo, sino que como un instrumento a la acción dramática.

“Renunciar a la idea del decorado. Cuanto más desnudo está el escenario, mejor puede la acción crear ilusiones. Cuanto más rígido y austero, con mayor libertad juega la imaginación. La libertad de imaginación se apoya en la estrechez material. Sobre ese árido escenario el actor está encargado de hacer todo y sacar todo de sí mismo. Así se plantea, en toda su magnitud, el problema del actor, de la representación, del movimiento íntimo de la obra, de la interpretación pura. Un tablado desnudo y auténticos actores.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 347.

Copeau llevó su propuesta de escenario desnudo al máximo cuando, con su compañía en Borgoña, montó una serie de espectáculos que se hacían al aire libre sobre un tablado desnudo, dónde los actores, así como lo habían hecho sus antepasados callejeros, se valían de todo su potencial expresivo para hacer viajar al público por los espacios de la imaginación.

2.5. El papel del público

Hemos visto que uno de los principales propósitos de Copeau es devolver al teatro su carácter popular y ceremonial. Por eso, el público ha recibido tanto protagonismo en las propuestas del maestro francés. De la misma forma que el actor es invitado a retornar a su sencillez, al público se le reclama un retorno a la ingenuidad, al deseo de sorprenderse y emocionarse. Según Blanca Baltés:

“En cuanto al público, le demandaba espontaneidad, comprensión, capacidad para reír y emocionarse, y para “darse al espectáculo como los actores se dan a su interpretación”, explotando siempre y saboreando el verdadero placer del teatro: ser compartido y serlo instantáneamente.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibid. p. 22.

2.6. El acercamiento a la improvisación: la Nueva Comedia Improvisada

Como podemos comprobar el interés de Copeau en transformar el arte teatral en lo más esencial, en la relación del actor con el público, orienta su investigación al momento mismo de la creación teatral, al instante en que público y actores comparten una experiencia única y efímera.

Quizás el principal legado de Jacques Copeau al teatro contemporáneo actual sean sus propuestas de metodología teatral puestas en práctica en el atelier del *Vieux Colombier*. Se trataba de una formación completa, semejante a la estructura de Gordon Graig. El alumno tendría que tener conocimiento no apenas de las asignaturas cercanas a la interpretación pero también de todos los demás aspectos técnicos y artísticos del teatro, tales como, la escenografía, la mercenaria, la música, la danza, etc.

A fin de elaborar una metodología hacia la búsqueda de la sencillez del actor, Copeau y Dullin se acercan a la investigación de la improvisación. Para ello, la recuperación de la *Commedia dell'arte* fue fundamental, pues es el mejor ejemplo de un teatro realizado en el calor de la acción, cercano al público, popular y en el cuál cuerpo y mente están totalmente implicados en la acción dramática.

La recuperación actual de la *Commedia dell'arte* se debe en parte a los esfuerzos de Dullin y Copeau en la elaboración de su *Nueva Comedia Improvisada*, que, en líneas generales, consistía en recrear los arquetipos de la *Commedia dell'arte* acercándolos temporalmente a su época y posibilitando una comedia totalmente realizada al improviso. Este proyecto no ha llegado a realizarse, sin embargo su influencia en la pedagogía teatral actual es innegable. Copeau explica así su proyecto:

“No se trata de ninguna manera de rescatar o exhumar, como si se tratara de curiosidades históricas, los antiguos guiones de la farsa italiana o los bocetos franceses. Estudiaremos la *Commedia dell'arte* y el *Théâtre de la foire* (Teatro de la feria). Conoceremos la historia y el desarrollo de la improvisación, costumbres, procesos y

particularidades de los actores que la practicaran. Pero nuestro objetivo será el de crear una nueva comedia all'improviso, con personajes y temas de nuestro tiempo.”¹⁰⁹

Copeau empieza a darse cuenta de la existencia de la improvisación en manifestaciones teatrales como el music-hall, los clowns circenses, o en las plazas públicas de los pueblos con vendedores o charlatanes, además de los juegos de sociedad tan comunes en su tiempo, esta presencia dispersa de la improvisación también resultará importante para su trabajo de investigación en este campo.

“A nuestro alrededor existe, por lo tanto, tendencias, facultades, gustos, incluso una especie de tradición; aquí y allá subsisten chipas dispersas donde se pide encender de nuevo el arte antiguo de la comedia improvisada, a poco que encuentre un medio favorable.”¹¹⁰

Ese “medio favorable” sería, para Copeau, la creación de una compañía estable que permitiera su desarrollo:

“Crear una hermandad de actores. Noté bien desde el principio que el problema estaba ahí. Hombre viviendo juntos, trabajando juntos, jugando juntos. Pero había olvidado este otro término, al que debía fatalmente llegar: creando juntos, inventando juntos sus juegos, sacándolos de ellos mismos, los unos de los otros. (...) El actor siempre tiende a improvisar sobre un texto dado, a “hacer texto”, como se dice. Es la desesperación de los autores. A menudo me he levantado contra ese abuso del actor, abuso ciertamente deplorable, cada a cara con la obra escrita, tanto más cuando el actor de nuestros días improvisa o deforma siempre en el sentido más vulgar. Pero cuando cede a esta inclinación, en suma, el actor obedece quizás de forma oscura a una tendencia profesional hereditaria. Podríamos decir que defiende su territorio, que intenta reconquistar el terreno cedido ante la intrusión del literato, el escritor, en el dominio del teatro.”¹¹¹

En la búsqueda de renovación total del arte dramático, Copeau defiende la creación y puesta en escena de textos literarios que consigan reflejar la realidad de su

¹⁰⁹ COPEAU, Jacques. “Notas y reflexiones sobre la improvisación”. In: *La improvisación*. Revista Máscara. Año 4, ns. 21-22. Enero 1996-1997. México. D.F.

¹¹⁰ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 368.

¹¹¹ *Ibíd.*

tiempo y, en su defecto, encuentra en la improvisación el camino para encontrar un arte lleno de vida, y con un contacto directo y efectivo con el público. Para él, la improvisación es a la vez fundamental al desarrollo del actor y fuente de inspiración al dramaturgo: “Distingamos bien: o la obra maestra escrita o la obra maestra improvisada.”¹¹²

Las propuestas de Copeau eran de componer, dentro del *Vieux Colombier*, una pequeña compañía de seis u ocho actores especialmente dotados para la improvisación que crearían personajes semejantes a los de la Commedia dell'arte, pero totalmente adaptados al contexto socio-económico y cultural de su época. Esos actores vivirían con sus personajes hasta componer un ser humano en su totalidad, con sus características físicas y psicológicas muy determinadas, que pueda tener respuesta a las más diversas situaciones, desde la farsa burda hasta la comedia fina o el drama más rígido. Esas representaciones entrarían dentro del programa de la compañía como una especie de entremese o como prólogo del espectáculo central. Según André Gide, en una reflexión a partir de una larga conversación con Copeau en 1916:

“Estas representaciones (no las veo llenando el programa, sino precediendo, siguiendo o cortando el espectáculo principal) asegurarían rápidamente el éxito del teatro, adquiriendo una importancia denodada: harían sátira de los grupos sociales, una sátira excelente, sana, en nombre del sentido común”¹¹³

¹¹² COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 367.

¹¹³ *Ibid.* p. 369.

Jouvet y Copeau mantienen una larga conversación sobre cómo debería ser esta *Nueva Comedia Improvisada*, cómo se debería desarrollar y a partir de qué parámetros. Jouvet le sugiere la pantomima, el guiñol, los juegos de sociedad y el recuerdo de argumentos literarios como fuente de inspiración, pero Copeau niega todas esas posibilidades, está obcecado por descubrir un género completamente nuevo dónde la imaginación y la capacidad de comunicar con el público sean las principales armas del actor.

Para Copeau lo más importante era distanciar este nuevo arte de cualquier referente literario que pudiera limitar o conducir la imaginación del actor, pues si ese procedimiento seguramente reduciría el valor literario del texto, también disminuiría la calidad de la improvisación. Según Copeau:

“Sobre todo desconfiar de lo que nos acerca a la literatura. No se trata de improvisar a partir de, sino de improvisar, simplemente. Sin intermediario. El improvisador vale lo que vale, y tanto vale la improvisación (...)”¹¹⁴

2.7. El circo: referente directo de la improvisación ante el público

Como pudimos comprobar, las investigaciones sobre la improvisación llevaron a Copeau a interesarse por varias manifestaciones artísticas de su época que, de una manera u otra, la practicaban. El circo, y sobretodo los clowns¹¹⁵, fueron gran fuente de inspiración para el maestro francés. Copeau admiraba, sobretodo, la capacidad de estos artistas de comunicarse con el público de conducirlo a su terreno, ganándolo desde el primer momento y haciendo con que su viejo gag funcionara día tras día como si se lo hubiese acabado de inventar.

¹¹⁴ *Ibíd.* p. 372

¹¹⁵ Copeau ha tenido estrecho contacto con los hermanos Fratellini en los años 20 en París.

“El humor del improvisador, su disposición personal en el momento en que entra en escena y lanza su primera mirada hacia el público tiene una gran importancia. Lo he observado en los acróbatas, malabaristas y clowns del circo, viéndoles varias noches seguidas. Sabían cómo entrar. Su disposición se dejaba entrever bajo el maquillaje. Con su primer gesto, sentía, mientras se me encogía un poco el corazón, cuál iba a ser su estado de ánimo esta noche. Y no me equivocaba nunca. No olvidemos que aquí se trata de una forma de expresión artística donde todo lo individual y pasajero tendrá una importancia y un valor capitales. Exactamente al contrario de lo que ocurre en la interpretación de la comedia escrita. El improvisador tiene su papel sólidamente establecido. Pero aprovecha cualquier accidente.”¹¹⁶

2.8. La improvisación: talento *versus* entrenamiento

A partir de las afirmaciones de Copeau anteriormente citadas, podríamos deducir que el maestro francés concebía la improvisación como una calidad innata. Así, volveríamos a una de las cuestiones que nos acompañan en este trabajo: ¿la improvisación se basa solamente en la espontaneidad o es fruto del trabajo del actor?

Al empezar a investigar sobre la improvisación ante el público, Copeau investiga en artistas que, por la experiencia profesional ante el público u otras razones, tienen gran habilidad a la hora de improvisar. Entretanto, en sus escritos sobre la improvisación, el maestro francés afirma que la capacidad de improvisar proviene de la capacidad de los actores en organizarse y subordinarse para crear dentro de un sistema más o menos rígido, partiendo siempre de la “escucha” y de la cohesión con sus compañeros.

“Con frecuencia he oído decir que mi gusto por la improvisación iba en contra de mis otros principios: la subordinación del actor, etc. Por el contrario, siempre pensé que la nueva comedia improvisada en la que reflexiono requeriría más que nunca la subordinación, observancia de las reglas, sentimiento de dependencia recíproca entre los actores e,

¹¹⁶ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 372.

incluso, necesidad de cierta simpatía entre ellos, al menos profesional.
 (...) La práctica de la improvisación nos llevará, mejor que cualquier otro ejercicio, a buscar la simpatía y practicar la subordinación.”¹¹⁷

2.9. La máscara

La máscara es otro elemento recuperado por Copeau como instrumento de la preparación actoral y de cercanía a la improvisación ya que representan el carácter de los personajes fijos de la Commedia dell'arte. Su objetivo es liberar el actor de su propia personalidad a partir de pautas específicas de conducta que lo llevan a explorar niveles de expresividad alejados de la estética realista a través de la improvisación con máscaras.

Copeau pretendía, con la *Nueva Comedia Improvisada*, recuperar la tradición de la Comedia del'arte y adaptarla a su tiempo, creando caracteres nuevos que representasen los tipos presentes en el cotidiano de las personas en los inicios del siglo XX. Así como gran parte de los caracteres de la Comedia del'arte llevaban máscaras que servían para identificar el personaje y sus principales características físicas y psicológicas, Copeau no descarta la posibilidad de que los personajes de la *Nueva Comedia Improvisada* también llevasen máscaras.

En su proyecto de un teatro improvisado, las máscaras cumplirían, según Copeau, una función semejante a la que cumplían en la Comedia del'arte. Definirían los caracteres y permitiría a los actores-improvisadores actuar libremente a partir del conocimiento de las principales características de determinado personaje expresada, en parte, por su máscara.

Una vez más, comprobamos que la trayectoria de las máscaras y del teatro improvisado tiene varios puntos de encuentro. La máscara es un elemento presente en

¹¹⁷ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE, Madrid, 2002. p. 378.

muchas de las actuales pedagogías de formación del actor. En la pedagogía de Jacques Lecoq, por ejemplo, el trabajo con cada una de las máscaras pasa necesariamente por la improvisación. De la misma manera, diversos formatos de impro-espectáculos se realizan a partir de caracteres definidos por máscaras e profundamente influenciados por la Comedia del`arte.

2.10. La improvisación y el juego

Persiguiendo la recuperación de una comedia improvisada, Copeau investiga y observa los juegos infantiles. A partir de esta observación desarrolla una serie de ejercicios lúdicos que permiten al actor implicarse totalmente en la acción dramática o lúdica sin cuestionarla intelectualmente. Para Copeau, es necesario trabajar la escena teatral como si se tratara de un juego de niños. Esta concepción permite al actor, según el maestro francés, implicarse en la escena como se implica un niño en un juego, de manera total y sin bloqueos o censuras intelectuales.

La vinculación entre la improvisación y el juego, vislumbrada por Copeau a principios del siglo XX, será recuperada por muchos pedagogos y colectivos creadores de la segunda mitad del pasado siglo. La importancia del juego en el trabajo de la formación del actor, y principalmente en la formación del actor-improvisador, será recuperado por Jhonstone, Viola Spolin, entre muchos otros.

2.11. Vigencia actual de las propuestas de Copeau

Copeau influyó decisivamente muchos de los colectivos que se dedicaran a la improvisación ante el público en el siglo XX. Su interés por recuperar la tradición del teatro improvisado a partir del estudio de la Comedia del arte fue decisivo a la creación de varios grupos dedicados a la improvisación, además de influenciar muchas de las pedagogías del llamado teatro gestual.

En su interés por reducir el hecho teatral a su máxima esencia, Copeau lo planteó como un acto de comunicación directa entre actor y público. Así, reduce el protagonismo de los grandes escenarios, creando un espacio escénico fijo y multifuncional a servicio del actor. Este espacio fijo lo lleva a realizar una experiencia única en su época, llevando el teatro a la calle y realizando funciones en cima de un tablado desnudo en los pueblos de Francia.

Eliminando todos los recursos escénicos que pudiesen desviar la atención del público, Copeau plantea un actor completo capaz de dominar su instrumento y mantener el interés del espectador a partir de recursos mínimos. Así, el maestro francés abogó por una extensa formación del actor a ser realizada en una compañía estable. Esta formación sería responsable de ampliar las técnicas corporales y vocales del actor, haciendo con que este adquiriera una rigurosa disciplina y virtuosidad en el manejo de su instrumento.

Así como el actor adquiere protagonismo en las propuestas de Copeau, el público es llamado a participar más activamente del hecho teatral. La espontaneidad es un elemento que debe, según Copeau, ser compartido por el público y los actores.

Copeau se va acercando cada vez más a la esencia de la representación teatral y acaba por plantear la eliminación del texto dramático. Sin encontrar un texto literario que sea realmente capaz de reflejar la situación de su tiempo, Copeau abogó por la

utilización de la improvisación teatral. Según Copeau, la improvisación sería capaz de comunicar el momento presente y de expresar la realidad de su época.

Así vemos como el maestro francés, así como J.L. Moreno, abre un importante camino hacia la investigación de la improvisación ante el público como instrumento de comunicación directa con el público y expresión del momento presente. Para ello, Copeau reivindica la preparación del actor y apunta la utilización de la máscara y del juego como posibles caminos, además de la creación de una compañía estable y disciplinada a fin de investigar la improvisación frente al público. Estas propuestas serán seguidas y ampliadas por muchos de los colectivos creadores estudiados en este trabajo.

II.III.II Reacción Transformadora de la sociedad

1.0. El Teatro del Oprimido

1.1. Justificativa de la elección del Teatro del Oprimido

La elección del *Teatro del Oprimido* como uno de los colectivos creadores que desarrollaron la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX se justifica por la vigencia de su metodología de trabajo en diversos colectivos de América y Europa. Además de su contribución a la renovación del arte escénico Latinoamericano, el *Teatro del Oprimido*, creado por Augusto Boal, investigó el camino a la utilización de la improvisación como herramienta de transformación de la realidad social.

En sus diversos formatos de espectáculos o técnicas teatrales, la improvisación ante el público es un elemento recurrente. Sus principales objetivos son la eliminación de las barreras entre actores y públicos, la abolición de las reglas sociales en el hecho teatral, entre otros. La improvisación, para el *Teatro del Oprimido*, también representa un excelente instrumento que coloca en evidencia la construcción misma de la escena teatral. En la escena improvisada, el público es llamado a optar entre las varias posibilidades de desarrollo de la misma y se torna sujeto activo de la representación.

De profundo comprometimiento político y social, las propuestas del *Teatro del Oprimido* pretenden transformar la realidad social a partir del teatro. Entretanto, el teatro buscado por Augusto Boal se aleja de las formas tradicionales de representación en búsqueda de un teatro más participativo y más comprometido con el presente de las personas que lo vivencian. Por lo tanto, la utilización de la improvisación como espectáculo en los diversos formatos de espectáculo que componen las propuestas del *Teatro del Oprimido*, representa, para Boal, una expresión artística idónea a sus propósitos de transformación de la sociedad.

La coherencia entre las propuestas estéticas del *Teatro del Oprimido* y la visión de mundo que genera y representa este colectivo es la principal razón por la cuál se incluye en este estudio. Su vigencia actual en diversos países americanos y europeos y su relevada importancia evidenciada en los diversos diccionarios teatrales aquí consultados, corroboran a su elección.

1.2. Breve contexto histórico, psicosocial y artístico

El *Teatro del Oprimido* surge en un contexto muy específico de la historia socio-política y cultural brasileña: la dictadura militar que se instauró en 1964 con el golpe militar al gobierno progresista de João Goulart y que duró hasta 1985¹¹⁸ con la elección indirecta del presidente Tancredo Neves¹¹⁹. Así como en Brasil, gran parte de Latinoamérica también sufría el ejercicio de dictaduras sangrientas y coercitivas que acabó por determinar una práctica teatral reivindicativa y cercana a los movimientos populares que influenció decisivamente el hacer teatral latinoamericano actual.

En el contexto brasileño, el teatro de resistencia política y social se desarrolló, sobretodo, a partir del Ato Institucional nº 5 (AI-5)¹²⁰ en 1968 con una intensa censura a los textos y espectáculos teatrales, así como la persecución, por parte de la dictadura, de

¹¹⁸ Cabe resaltar que hasta 1989, el pueblo brasileño no volvería a elegir un presidente a través de las urnas. El presidente elegido entonces, Fernando Collor de Mello, sufrió un “impeachment” en 1992 tras una gran movilización popular, una de las primeras muestras de fuerza de una democracia todavía muy reciente.

¹¹⁹ Entretanto el proceso de redemocratización solo se completó en 1988 con la aprobación de la nueva Constitución Brasileña en el Gobierno Sarney

¹²⁰El **Ato Institucional nº 5** del 13 de diciembre de 1968 marcó el oscurecimiento de la dictadura brasileña. En él, el presidente de la República se auto-proclamó poder soberano ante el cual toda la nación debe doblegarse, cerrando los congresos, asambleas legislativas y cámaras municipales por tiempo indefinido. Así, pudo intervenir en los estados y municipios sin las limitaciones de la Constitución de 1967 y suspendió los derechos políticos de todos los ciudadanos en un plazo de 10 años, entre ellos: el derecho a votar y ser votado, el derecho a forum y el derecho a ejercer actividades y manifestaciones de carácter político. Decretó la posibilidad de vigilar a cualquier ciudadano sospechoso de actuar contra los intereses de la patria y suspendió la libertad de reunión y asociación, además de establecer la censura de correspondencia, prensa, telecomunicaciones y diversiones publicas. Según el jurista católico Sobral Pinto, persona fundamental a la lucha por los derechos humanos durante la dictadura militar: “O ATO INSTITUCIONAL N.º 5 fez calar a tribuna parlamentar, pôs em silêncio a tribuna jornalística, suprimiu a tribuna estudantil e ameaça, permanentemente, a tribuna sagrada, tribuna que, aqui e acolá, também já fez calar.” (www.dhnet.org.br)

varios miembros del colectivo teatral de este país. Como respuesta, surgió el *Teatro de Resistencia* que englobaba gran parte de los dramaturgos de la época que intentaban hacerse oír a partir del teatro, despistando la censura a través del uso de la simbología y las alegorías en sus textos, movilizandando la población en contra del régimen militar y denunciando las prácticas de tortura y opresión que el gobierno oficial intentaba esconder. El *Teatro de Resistencia*, que se desarrolló desde 1964 a 1984, influyó profundamente la producción teatral brasileña contemporánea y las propuestas del *Teatro del Oprimido* de Boal.

“Qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 64. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolveu-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da censura) e 1980 (início da distensão). A primeira reação teatral ao golpe militar de 64 é *Opinião*, um show de protesto que reúne ex-integrantes do Centro Popular de Cultura, posto na ilegalidade. O espírito de resistência e denúncia das novas condições vigentes no país vai unir, a partir de então, a classe teatral em assembleias, ciclos de leituras dramáticas e outras atividades. Com o AI-5 e a censura, os dramaturgos são obrigados a aceitar cortes ou a apelar para expressões metafóricas em seus textos, objetivando liberar as encenações. Muitos são proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos após”¹²¹

¹²¹ www.italcultural.com.br

1.3. Trayectoria profesional de Augusto Boal

Augusto Boal es sin duda uno de los grandes exponentes del teatro brasileño y latinoamericano. Nacido en Río de Janeiro en 1931, licenciado en química en la Universidad de Río de Janeiro, emigra a los Estados Unidos para doctorarse en química y estudia dramaturgia y dirección con John Gassner en la Universidad de Columbia. En 1956 retorna a Brasil y es contratado por el *Teatro Arena*¹²² modificando profundamente las técnicas de interpretación de ese grupo y acercando el método de Stanislawski a sus prácticas y objetivos, además de incentivar la producción dramaturgica de sus componentes.

En 1960, Augusto Boal, encabezando el *Teatro Arena*, estrena *Revolución en la América del Sur* que contaba la historia del héroe del pueblo, José da Silva, luchando con la represión política y social latino-americana, el estreno fue un éxito y una de las primeras ocasiones en la cuál el pueblo ocupaba un lugar de destaque en el teatro brasileño. Boal describe la experiencia de la representación de esta obra en diversas ciudades y provincias ante un público esencialmente popular.

“Esta escena (José da Silva y el ángel de la guardia – Revolución en América del Sud), pese a su obviedad, y quizás por eso mismo, revelaba fehacientemente al público campesino y obreros la omnipresencia del imperialismo, que dejaba de ser así una palabra hueca. Los actores iban agregando en cada ciudad o provincia los

¹²² “A principal característica do Teatro de Arena, fundado em São Paulo em 1953, tendo à frente José Renato - egresso, como outros, da Escola de Arte Dramática -, foi a de nacionalizar o palco brasileiro, a partir da estréia de *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. No início, o grupo, que foi o primeiro na América do Sul a utilizar a cena circular envolvida pelo público, visava sobretudo à economia do espetáculo, adotando as mesmas premissas estéticas do *Teatro Brasileiro de Comédia*, com o ecletismo de repertório. Sem a necessidade de cenários, atuando em locais improvisados, o grupo podia abolir muitas despesas. O Arena, com a colaboração de Augusto Boal, conhecedor das experiências do Actors' Studio, nos Estados Unidos, empenhou-se também na procura de um estilo brasileiro de encenação e de desempenho. A seguir, promoveu a nacionalização dos clássicos. Veio depois a fase dos musicais, expressa por *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, de Guarnieri e Boal. Com o Sistema Curinga, aí adotado, abrangeu-se o teatro épico de Brecht.” (Sábato Magaldi en: www.mre.gov.br)

detalles típicos y las características más convenientes a la finalidad de la pieza. La escena, que originalmente duraba 5 min, llegó a ser representada como obra completa de una hora, atendiendo a las exigencias y ofrecimientos surgidos del público mismo.”¹²³

En 1964, año del golpe militar, estrena el musical *Arena conta Zumbi* y poco tiempo después *Arena conta Tiradentes* que, con la colaboración de Gianfrancesco Guarnieri¹²⁴, introducen el sistema de *coringas*¹²⁵ en su teatro y se vale de héroes nacionales, ambos símbolos de la lucha por la libertad, para cuestionar la situación de opresión del Brasil de aquellos tiempos, a través de técnicas muy cercanas al teatro épico de Brecht.

En 1964, Boal dirige y participa del *Show Opinião* en el cual participan todos los antiguos componentes del Centro Popular de Cultura (CPC)¹²⁶ puestos en la ilegalidad por la dictadura. En 1971 es exiliado y se instala en Buenos Aires. En las décadas de 70 y 80, Boal viaja a diversos países de Latinoamérica y Europa trabajando con colectivos populares y desarrollando las premisas y las técnicas del *Teatro del Oprimido*. Vuelve a Brasil en 1984 gracias a la amnistía a los exiliados políticos y

¹²³ BOAL, A. *Categorías de Teatro Popular*. Ediciones Cepe. Buenos Aires, 1972. p. 26

¹²⁴ Uno de los dramaturgos brasileños más importantes de todos los tiempos, con el estreno de su primera obra “Eles não usam black tie” en el Teatro Arena en la década de 60, se inicia una vertiente nacionalista del teatro brasileño, donde se cuestionan los problemas del hombre común en la sociedad de su tiempo: la huelga, el hambre, el paro, etc.

¹²⁵ Palabra portuguesa que representa la carta de la baraja que puede sustituir a cualquier otra (comodín). Es una técnica creada y desarrollada por Boal que tiene como objetivo poder trabar un contacto directo con el público a través de un actor que se dirige al mismo explicando las escenas vistas y dando la visión deseada por el autor y/o director del espectáculo. De esta forma, Boal crea un sistema que facilita el montaje de los textos más difíciles, posibilitando la mezcla de géneros y estilos, además de abaratar la producción debido a la existencia de un diálogo constante con el público. Para más informaciones ver: Primer actor 146-147. julio-agosto de 1972 “*Las metas del sistema coringa*”. En las obras arriba citadas Gianfrancesco Guarnieri actuaba como “coringa”.

¹²⁶ “Como resultado de um movimento que ligou os jovens, através da União Nacional dos Estudantes, os sindicatos, artistas e intelectuais, surgiu, no final da década de 50/início de 60 um novo pensamento cultural no Brasil. Deu-se um aprofundamento de uma arte, brasileira mas universal, cheia de inquietação, buscando novas formas de expressão. Seu objetivo era um só: estabelecer um diálogo com o povo, levando-lhe uma arte voltada para as questões sociais, pretendendo a transformação do país. Artistas e intelectuais já haviam criado o CPC - Centro Popular de Cultura que, necessitando de uma base já estabelecida, uniu-se a UNE, numa produção cultural das mais vastas e importantes.” (www.cintefor.org.uy)

funda, en 1986, el *Centro del Teatro del Oprimido* (CTO) en Río.¹²⁷ En 1992 es elegido concejal del ayuntamiento de Río de Janeiro e inicia un mandato con fuerte participación popular y, a través del *Teatro Legislativo*, presenta 40 (cuarenta) proyectos de ley de los cuales 13 (trece) fueron aprobados. Actualmente vive en Brasil y, a través del *Centro do Teatro do Oprimido*, desarrolla su trabajo con asociaciones culturales populares, chabolas, prisiones y junto al MST (Movimento dos Sem Terra).

Sobre la trayectoria de Boal, afirma Yan Michalski:

"até o golpe de 1964, a atuação de Augusto Boal à frente do Teatro de Arena foi decisiva para forjar o perfil dos mais importantes passos que o teatro brasileiro deu na virada entre as décadas de 50 e 60. Uma privilegiada combinação entre profundos conhecimentos especializados e uma visão progressista da função social do teatro conferiu-lhe, nessa fase, uma destacada posição de liderança. Entre o golpe e a sua saída para o exílio, essa liderança transferiu-se para o campo da resistência contra o arbítrio, e foi exercida com coragem e determinação. No exílio, reciclando a sua ação para um terreno intermediário entre teatro e pedagogia, ele lançou teses e métodos que encontraram significativa receptividade pelo mundo afora, e fizeram dele o homem de teatro brasileiro mais conhecido e respeitado fora do seu país".¹²⁸

El *Teatro del Oprimido* surge a partir de las vivencias con el teatro popular y didáctico que Boal había tenido tanto en el *CPC* como en el *Teatro Arena*, en su exilio acaba por ampliar sus perspectivas entrando en contacto con la realidad del pueblo latinoamericano y empieza a sistematizar las premisas teóricas y técnicas de su teatro.

Según el dramaturgo brasileño:

"Para que se entienda esta poética del oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, "espectador", ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática"¹²⁹

¹²⁷ Anteriormente ya había fundado otros centros dedicados a la divulgación del *Teatro del Oprimido* en otros países europeos y latinoamericanos

¹²⁸ MICHALSKI, Yan. X. In: _____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado en proyecto para el CNPq.

¹²⁹ BOAL, A. *Teatro del Oprimido I*. Editorial Nueva Imagen. México, DF, 1980. pp. 17

Influenciado por el teatro épico Brechtiano y por el psicodrama de J.L. Moreno, Boal se acerca a la *Pedagogía del Oprimido* que Paulo Freire¹³⁰ formuló a partir del pueblo y para el pueblo, revolucionando las desgastadas técnicas de alfabetización de adultos y niños provenientes de las clases populares, acercándolas a su realidad, a fin de discutirla y transformarla. Boal defiende el teatro como forma de comunicación y de conocimiento que puede y debe ser utilizada por el pueblo para entender, discutir y transformar su realidad. Su carácter esencialmente político no le hace abandonar el vínculo artístico de sus propuestas, su búsqueda es la de prácticas teatrales que comuniquen y expresen una realidad esencialmente política: “el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto, es político; sus medios son sensoriales, por lo tanto, es estético”¹³¹

En sus escritos teóricos Boal cuestiona la poética de Aristóteles. Según el dramaturgo brasileiro, la poética aristotélica, concede al espectador un lugar pasivo lo que dificultaría, aún según el autor, la transformación de la realidad política y social a través del arte teatral. Boal afirma que, para Aristóteles, el teatro tiene la función de higienizar la sociedad a través del reconocimiento de la “hybris” del héroe trágico y a través de la compasión y el temor frente a su destino trágico, provocando la catarsis colectiva de los espectadores.

Según Boal esta “higienización” sólo favorece al poder instituido, pues permite que, a través de la catarsis, el pueblo pueda experimentar una sensación de alivio pasadas las horas de la representación teatral. Para el dramaturgo brasileño, la catarsis

¹³⁰ Pedagogo brasileño que revolucionó la pedagogía latinoamericana de los últimos 20 años. Recibió el Premio Internacional de Educación Andrés Bello, concedido por la OEA, en 1992. “Quando muita gente faz discursos pragmáticos e defende nossa adaptação aos fatos, acusando de sonho e utopia não apenas de inúteis, mas também de inoportunos enquanto elementos que fazem necessariamente parte de toda prática educativa desocultadora das mentiras dominantes, pode parecer estranho que eu escreva um livro chamado *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Para mim, pelo contrário, a prática educativa de opção progressista jamais deixará de ser uma aventura desveladora, uma experiência de desocultação da verdade.” (FREIRE, R. *A pedagogia da esperança*. Perspectiva. Rio de Janeiro, 1998; p. 9)

¹³¹ BOAL, A. *Categorías de Teatro Popular*. Ediciones Cepe. Buenos Aires, 1972.

parte del reconocimiento de que el “error” del héroe le hace precipitarse a su destino trágico, una vez cumplido este destino, a través de un desenlace violento, el equilibrio es restaurado y el espectador no siente la necesidad de transformar su realidad.

Anterior a las propuestas de Boal, Brecht se preocupó de evitar la catarsis y la empatía del público en sus obras a través del efecto de distanciamiento que permite que el espectador reconozca lo que ocurre pero lo vea como algo extraño. Según Brecht:

“La técnica de actuación que durante los años que mediaron entre las dos guerras adoptó el schiffbauereilamm-theater de Berlín con el fin de producir estas imágenes, se basa en el efecto de distanciamiento (V. effekt). Una representación “distanciada” es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño. (...) indudablemente, los efectos V evitaban la empatía (...)”¹³²

Este “extrañamiento” puede producirse de muchas maneras, citaremos algunas: distanciando la acción en el tiempo, a través de la referencia a acontecimientos históricos pasados que, sin embargo, reflejen una realidad presente; distanciando la acción en el espacio, utilizándose de países y paisajes muy lejanos que, entretanto, evidencian acontecimientos cercanos al espectador; y, por fin, evidenciando la construcción ficticia de la acción teatral, evitando, así, la empatía del espectador y potenciando su capacidad de reflexión y transformación de la realidad. Según Brecht: “Arte no es sinónimo de ocio para el espectador”¹³³

El *Teatro del Oprimido*, así como el *Teatro Arena* y el *Teatro de Resistencia*, ha experimentado los varios procedimientos de distanciamiento aquí descritos. Estos procedimientos, además de potenciar la reflexión y la necesidad de transformación en el espectador, fueron muy útiles a los autores de esta época en Brasil a la hora de engañar la censura teatral del gobierno militar brasileño.

¹³² BRECHT, B. *Escritos sobre teatro* 3. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970. p. 123

¹³³ *Ibid.* p. 18

1.4. La improvisación en el Teatro del Oprimido

En la improvisación, Boal encontró una aliada fundamental a sus objetivos estéticos. Un espectáculo improvisado permite distanciar el espectador enseñando la construcción misma de la representación teatral que es creada al momento y con la ayuda de todos. Además, permite que el espectador ocupe un lugar activo y participe de la acción como dramaturgo, director o actor.

Por sus propias características, la escucha del grupo y la construcción de una historia al calor de la acción en el momento presente, la improvisación es una herramienta fundamental para los propósitos del *Teatro del Oprimido*, pues permite al colectivo que la practica reconocer sus conflictos, proponer soluciones y verlas representadas al momento. Según Boal:

“Tal vez ésta sea la técnica generalmente más utilizada. La improvisación puede ser hecha a partir de un guión o no. Puede ser hecha como espectáculo o como entretenimiento. Puede incluso ser practicada como intercambio de ideas. (...) La improvisación sirve para la presentación de espectáculos delante de un público, así como también como técnica y desarrollo para los actores, especialmente cuando se trata de obreros o estudiantes, que no quieren convertirse en actores, sino que quieren simplemente actuar, o mejor, “accionar”. La improvisación sirve para mejor conocer al enemigo; por ejemplo, en una discusión con la patronal, los obreros pueden improvisar una asamblea, en que algunos obreros-actores se turnen interpretando el papel de patrón, de comisario, de gerente, etcétera. La improvisación puede llegar a niveles “ilusionísticos”, en que los actores se integran en sus papeles, o puede sencillamente quedarse en la simple enunciación de lo que diría o haría el personaje (el actor no se integra, no vive, no pretende ser otro; apenas comenta: “y si yo fuera él, diría que...”.) O puede darse una mezcla: mientras algunos viven sus papeles, otros enuncian los suyos”¹³⁴

Por lo tanto, vemos como Boal concibe la improvisación como una herramienta fundamental a la práctica de su teatro. El dramaturgo se utiliza de la improvisación como preparación de los colectivos (formados por actores y no-actores) a través de juegos y ejercicios elaborados para este fin, acercando el actor al público y permitiendo

¹³⁴ BOAL, A. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución Copernicana al revés)*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 197. pp. 68-70

que los colectivos puedan reconocer y reflexionar sobre su realidad presente, proponiendo soluciones al problema, llevarlas a cabo teatralmente y valorando sus ventajas y desventajas.

En el *Teatro del Oprimido* la improvisación, sirve como espejo del contexto político y social de los actores y espectadores del hecho teatral. A diferencia del *Teatro de la Espontaneidad* de J.L. Moreno y del *Playback Theatre* que buscan, a través de la improvisación, la transformación del ser-humano como ser individual, el *Teatro del Oprimido* busca la transformación de la sociedad, no le interesa tanto los procesos psicológicos del hombre, sino los procesos de opresión que sufre el ser-humano como ser-social. Cabe resaltar que los temas que se tratan en las improvisaciones del *Teatro del Oprimido* no siempre son esencialmente políticos, se pueden tratar de las relaciones humanas, de los conflictos de una pareja, etc. Entretanto el enfoque de las improvisaciones siempre intenta revelar los antecedentes ocultos de estos conflictos desde una perspectiva social y política.

“Para ser popular, el teatro debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir, de la transformación permanente, de la desalineación, de la lucha contra la explotación, etc. Para ello no hace falta recurrir exclusivamente a los temas llamados políticos. Nada humano es extraño al pueblo, a los hombres. (...) Si bien es cierto que ningún tema es extraño al teatro popular- lo popular en teatro es cuestión de enfoque y no de temas.”¹³⁵

Nos centraremos en las estructuras de impro-espectáculo creadas y utilizadas por Augusto Boal. Entretanto, es necesario recordar que las manifestaciones teatrales del *Teatro del Oprimido* tienen un carácter bastante variado que van desde la actualización y adaptación de los clásicos, hasta el collage de textos y documentos, pasando por la utilización de historias bíblicas y/o populares siempre con el objetivo común de denunciar y transformar la realidad de los colectivos que la vivencian.

¹³⁵ BOAL, A. *Categorías de Teatro Popular*. Ediciones Cepe. Buenos Aires, 1972. pp. 37-38

1.5. Principales experimentos con la improvisación como espectáculo.

En el campo de la impro-espectáculo destacaremos los siguientes experimentos: el teatro periodístico; el teatro del invisible; el teatro forum y el teatro legislativo. También cabe resaltar que en muchas de estas estructuras teatrales, la improvisación comparte espacio con otras técnicas, entretanto, siempre ocupa un lugar de destaque.

1.5.1. El Teatro Periodístico:

Según Augusto Boal, en su libro *Categorías del Teatro Popular*, el teatro periodístico pertenece a la cuarta categoría de teatro popular, aquella en la que el teatro es hecho por el pueblo y para el pueblo, eliminando la diferencia entre “artista” y no “artista” y democratizando las técnicas y los medios del hacer teatral.

“Ya vimos que en la primera categoría de teatro popular, el espectáculo es presentado con la perspectiva del pueblo y para el propio pueblo; en la segunda, con la perspectiva del pueblo, pero para otro destinatario; y la tercera, si bien considera al pueblo como destinatario, lo hace desde una perspectiva contraria a sus intereses, para reflejar la ideología de las clases dominantes. En el Teatro periodístico – cuarta categoría de teatro popular- el teatro es hecho por el pueblo y para sí mismo. En las tres primeras categorías el pueblo recibe, consume, es pasivo; en el teatro periodístico, por primera vez, el pueblo es agente creador, no sólo inspirador o consumidor. Es activo: produce teatro. En las tres primeras categorías interviene la presencia mediadora del “artista”, mientras que en el teatro periodístico el propio pueblo es el artista, eliminándose la antinomia “artista-espectador”¹³⁶

El *teatro periodístico* tiene como función popularizar los medios de hacer teatro y desmitificar la “objetividad” del periodismo, tratando los asuntos del día o de la semana sin intermediarios y a partir de la perspectiva de un determinado colectivo. Uno de sus principales objetivos es el de enseñar a leer las noticias asignándoles diferentes

¹³⁶ BOAL, A. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución Copernicana al revés)*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1977. p. 52.

pesos y medidas. Según Boal, cada periódico tiene una orientación política y la imparcialidad del periodismo es cuestionable, dependiendo del lugar ocupa la noticia en un periódico o desde qué punto de vista es contada. Así, este tipo de teatro pretende, a través de la improvisación y otras técnicas, acercar sus participantes a la “realidad” de los hechos desde una perspectiva acorde con su posición política que, según Boal, casi siempre contraria a las empresas de telecomunicaciones con mayor difusión.

“El teatro periodístico constituye la “realidad” de los hechos, porque representa la noticia directamente al espectador sin el condicionamiento de la compaginación. Algunas de sus técnicas, como la “improvisación”, son la realidad misma, no se trata aquí de representar una escena sino de vivirla cada vez: y cada vez es única en sí misma, como cada suceso, cada instante, cada emoción. En este caso el hecho es presentado sin adjetivación: el espectador lo encara según su propia perspectiva, incluida su posición política. No hay mediación deformadora. La “realidad” surge directamente ante el observador.”¹³⁷

Las técnicas de este tipo de teatro son muy variadas y van desde la lectura simple de determinada noticia en voz alta sacándola del contexto del periódico e insertándola en la realidad presente, hasta la lectura cruzada de dos o más noticias que se contradicen. También se puede hacer una lectura comentada, analizando teatralmente determinados aspectos de la noticia, o una lectura con refuerzo denunciando el continuo bombardeo de la publicidad mezclada en la “objetividad” periodística. Se suelen realizar acciones improvisadas y mimadas que refuercen o contradigan la noticia leída o la relacionan a acontecimientos o hechos históricos, lanzándole un nuevo punto de vista. Además, se pueden leer textos periodísticos fuera de su contexto original o insertar determinada noticia dentro de su verdadero contexto, obviado muchas veces por los medios de comunicación. En todos los casos el objetivo, según Boal, es el mismo: desmontar y desmitificar las técnicas habituales del periodismo, criticando su objetividad. Según el dramaturgo brasileño:

¹³⁷ BOAL, A. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución Copernicana al revés)*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1977. p. 65.

“La novela utiliza la fábula, el teatro realista utiliza el conflicto de voluntades libres, la poesía lírica usa la visión subjetiva que tiene el poeta de la realidad exterior que lo estimula. El periodismo utiliza las técnicas de diagramación: en esto reside su carácter de ficción. El periodismo es un arte no una ciencia, está más próxima a la poesía que a la sociología. Y como todo arte, es político. Y como arte político, es un arma, y como arma, es utilizada a favor de unos y en contra de otros.”¹³⁸

1.5.2. El Teatro del Invisible.

El *teatro invisible* también es una herramienta de lucha por la transformación de la sociedad a través de la presentación de determinados conflictos sociales dentro de su contexto real con el fin de provocar la discusión y la necesidad de cambio entre sus participantes. A diferencia de las demás técnicas, el *teatro del invisible* se desarrolla sin que los espectadores tengan la conciencia de estar vivenciando un hecho teatral.

Ejemplo: un grupo de actores acuerdan previamente el tema a tratar, los roles a representar y se dirigen separadamente al lugar de la acción (un autobús, un restaurante, la cola de un banco, un supermercado, etc), producen un conflicto cercano a la realidad actual e involucran todas las personas presentes potenciando la discusión. Los presentes, al desconocer que lo que está viendo es teatro, actúan según sus principios y se convierten en protagonistas de la acción.

Este tipo de técnica exige gran habilidad por parte de los actores que deben ser capaces de improvisar controlando la situación, sacando los temas pertinentes, y manteniendo la sensación de realidad en la acción. Boal, en su libro *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, advierte que si el “público” descubre el carácter teatral de la discusión provocada podrían sentirse ofendido y engañado, echando a perder todo el trabajo.

¹³⁸ Ibid. pp.56-57

Este teatro ha sido muy cuestionado desde un punto de vista ético, al no evidenciar el carácter teatral de sus representaciones. Entretanto, su objetivo no es reírse de los que participan (como ocurre con las cámaras ocultas, etc.), sino eliminar el ritual teatral – diferencia entre actor-público; escenografía; horarios y locales determinados, etc _ a fin de involucrar todo el público en la acción cuestionando la realidad en el contexto mismo en que se producen. Según Boal, al contraponer el teatro contemporáneo al *teatro del invisible*:

“Pero no importa cuál es la innovación, en todas hay un hecho que permanece invariable: el ritual que predetermine quiénes actúan y quiénes miran, y adónde se deben quedar unos y otros, o sentados o parados, y dónde moverse. No se rompe el muro que divide actores con no actores. En cambio, el teatro no-institucionalizado es una forma de teatro invisible: los espectadores no saben que son espectadores y, al no saberlo son también actores, actúan en absoluta igualdad de condiciones que los actores (menos una: un previo conocimiento de la estructura teatral que va a ser representada). Y el local dónde explota el fenómeno teatral libre de sus rituales convencionales no es habilitado para tal sino que se teatraliza por sí mismo.”

La utilización de la improvisación en este tipo de espectáculo es total. Quizás, este sea el ejemplo más arriesgado entre los diversos formatos de impro-espectáculo aquí estudiados. A partir de un breve esquema previo de representación dónde se define el local de la acción los temas a tratar y los roles a representar, los actores deben improvisar escuchando y potenciando las aportaciones del público, dirigiendo la acción al tema a ser tratado, respetando el rol que le fue atribuido, manteniendo la sensación de realidad y controlando cualquier imprevisto que, a veces, puede llegar a ser violento. Para que se entienda mejor los procedimientos y objetivos de este tipo de acción citaremos una descripción de un teatro no-institucionalizado:

“Restaurante-teatro: “La Ley”¹³⁹ - Los actores entran, en grupos separados, y se sientan en tres o cuatro mesas, a una distancia en que

¹³⁹ En países como Brasil y Argentina había una ley que obligaba a los restaurantes a ofrecer un plato comercial y, en el caso de que un ciudadano no tuviera como pagar la comida, podría comer este plato sin vino ni postre. Este tipo de escena sólo puede ser practicada en este contexto.

se pueda oír y hablar; un actor entra solo y se sienta solo. El actor protagonista llama al mozo y le pide el almuerzo “comercial” (que los restaurantes están obligados a servir y no lo hacen). El mozo contesta que no hay. El actor pide entonces un buen bife de chorizo con muchas papas fritas y a caballo y un vaso de agua. El mozo sirve y el actor come. (...) En las demás mesas los demás actores (sin relacionarse con el protagonista) “calientan” el ambiente provocando discusiones políticas. (...) El actor protagonista llama al mozo y pide la cuenta. Éste la trae, al actor firma y escribe el número de su cédula de identidad y la devuelve al mozo, que por supuesto no entiende nada. El actor informa que no tiene plata y como existe una ley que protege a las personas que no tienen plata dándole el derecho a comer (excluyendo vino y postre) sin pagar, por lo tanto él, apenas puede ofrecer el número de su cédula de identidad. Por supuesto se inicia una discusión del género: ¡pague!, ¡no pago!”¹⁴⁰

Resumiendo, los demás actores sentados en diferentes mesas aportan puntos de vista contradictorios, informando sobre la ley cuestionando si todas las personas no tiene derecho a comer, vestir, recibir educación y asistencia médica, etc, y potenciando la discusión entre los clientes del restaurante. Según Boal, este tipo de escenas incurren en cierto riesgo y es importante controlar la situación impidiendo, por ejemplo, que alguien llame a la policía en serio, siempre sin romper su carácter de “invisibilidad” lo que frustraría sus objetivos de movilización.

El dramaturgo brasileño hace hincapié en la diferencia entre estos tipos de actuaciones y los happenings tan comunes a las décadas de 70 y 80. Según Boal, el teatro del invisible actúa según una ideología definida y con unos objetivos de transformación política y social, mientras que el happening se caracteriza, según el dramaturgo brasileño, por ser un hecho teatral caótico y anárquico, dónde el ritual teatral es transformado pero no abolido.

“El teatro invisible no debe ser confundido con el happening, que es un hecho teatral insólito, caótico, en que todo puede ocurrir, anárquicamente. Al contrario, el teatro invisible utiliza un tipo de guión, una estructura conflictiva, porque pretende ser arte y como tal pretende ser una organización en términos sensoriales de un determinado conocimiento de la realidad. El teatro del invisible tiene

¹⁴⁰ BOAL, A. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución Copernicana al revés)*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1977. p. 122

ideología, pretende hacer demostraciones y utiliza, como todas las artes, los medios sensoriales. En este caso, invisibles son apenas los rituales de este tipo de teatro: el espectador no ve ni sabe quiénes son los espectadores y quiénes no, no sabe siquiera que hay actores, no perciben que lo que dicen previamente está estudiado y el compañero que está sentado a su lado puede muy bien participar como puede ser un tranquilo ciudadano que vuelve a su casa.”¹⁴¹

1.5.3. El Teatro Forum.

El *Teatro Forum*, creado por Boal, es una práctica muy utilizada en las asambleas de los colectivos populares de Brasil, entre otros países latinoamericanos. Su objetivo es representar los conflictos de una comunidad, así como las propuestas acordadas en asamblea. De esta manera, el conflicto y sus posibles soluciones son discutidos entre todos y puestos en práctica a partir de improvisaciones realizadas al momento. Es lo que Boal denomina “Dramaturgia Simultánea”:

“Se trata de interpretar una escena corta de 10 a 20 minutos, propuesta por alguien del lugar, por un vecino de barriada. Los actores pueden improvisar de acuerdo con un guión previamente elaborado, como pueden también escribir directamente la escena y memorizar sus parlamentos.” (...) Se inicia la escena que se conduce hasta un punto en el que el problema principal llega a su crisis y necesita solución. Entonces los actores dejan de interpretar y piden al público que ofrezca soluciones.”¹⁴²

Las diversas soluciones propuestas son seleccionadas por el público y representadas por los actores que las conducen a sus máximas consecuencias. Así, el público puede valorar su viabilidad y discutir una estrategia para resolver el conflicto que les atañe.

Podemos observar algunas semejanzas entre el *Teatro Forum* y el *Match de Improvisación*. En ambos el público tiene una participación activa sugiriendo el tema que será improvisado y valorando sus resultados. Entretanto, las diferencias son palpables. En el Match, el objetivo central es el entretenimiento de calidad. En el *teatro*

¹⁴¹ ibidem. pp. 111-112

¹⁴² BOAL, A. *Teatro del Oprimido 1*. Editorial Nueva Imagen. México, D.F., 1980. pp. 30

forum el objetivo es discutir un problema social y político de una comunidad y acordar sus posibles soluciones. Mientras que en el Match el público valora la improvisación desde un punto de vista artístico y de diversión, en el *Teatro Forum*, el público, aunque también la valore artísticamente e incluso pueda reír y emocionarse, tiene como objetivo principal encontrar las posibles soluciones a los conflictos de su comunidad.

Como ejemplos de la transformación de historias vividas por comunidades amenazadas por el hambre y la marginalización en escenas improvisadas o espectáculos escritos con la participación de estos colectivos, citaremos uno de los casos descritos por Boal y utilizados como material en el *Teatro Forum*.

“Otra historia real, y en este caso ejemplar, ocurrió en la Villa del Retiro, cerca del Hotel Sheraton. Por estar tan cerca del hotel de los yanquis de la ITT, hubo un momento en que se planeó erradicar esa Villa. Ahí vivía un policía que a la tarde participaba de conversaciones sobre cuándo y cómo la represión iba a expulsar a los villeros; y a la noche participaba con sus compañeros para organizar la resistencia. Historia idéntica ocurrió en una cantera de Brasil, en que el policía vivía en la favela encima de la cantera; a la tarde con su unidad se ejercitaba para el desalojo, a la noche el mismo preparaba la resistencia.”¹⁴³

¹⁴³ BOAL, A. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución Copernicana al revés)*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 197. p. 108

1.5.4. El Teatro Legislativo.

El *Teatro Legislativo* acompañó el mandato de Augusto Boal como concejal en la cámara municipal de Río de Janeiro por el Partido de los Trabajadores (PT) en 1992¹⁴⁴. Este formato de impro-espectáculo se caracteriza por la elaboración de propuestas legislativas a través de los espectáculos de teatro forum. Durante su mandato, fue una importancia herramienta de participación popular y democrática que posibilitó la elaboración y discusión conjunta de los 40 (cuarenta) proyectos de ley propuestos por Boal a la cámara municipal, de los cuáles 13 (trece) fueron aprobados como leyes.

Actualmente es una de las principales prácticas del *Centro do Teatro do Oprimido* en Río con la formación de grupos populares de teatro forum con el objetivo de llevar la acción teatral a una acción concreta a fin de transformar su realidad. Con el apoyo de la *Fundación Ford*, este proyecto fue retomado en 1998 y cuenta con 6 grupos teatrales que actúan con el apoyo del CTO. Según Boal: “O Teatro Legislativo não é uma técnica teatral, mas uma maneira de utilizar todas as técnicas teatrais do Teatro do Oprimido a fim de transformar a vontade da população em lei.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Principal partido de izquierdas brasileño, cuyo líder es el actual presidente de la república, Luís Inácio Lula da Silva.

¹⁴⁵ www.ctorio.com.br

1.6. Otros formatos teatrales practicados por el Centro do Teatro do Oprimido.

Entretanto, no es la única estrategias teatral y política de impacto utilizada atualmente por el *Centro do Teatro do Oprimido*, citaremos algunas otras:

⚡ *Sesiones solemnes simbólicas legislativas*: reproduce la solemnidad y el ritual propio de las casas legislativas ante un público esencialmente popular. Los ciudadanos asumen el papel de legisladores, proponen y votan las sugerencias oriundas de la representación de escenas del *Teatro Forum*.

⚡ *Teatro Legislativo Relámpago*: dura 3 horas. Se trabaja con el público cuestiones y temas a ser discutidos, improvisando escenas instantáneamente que terminan con una sesión de *Teatro Forum* donde se discuten alternativas a los temas representados que son inmediatamente votadas.

⚡ *Derechos Humanos en Escena*: se trata de funciones teatrales realizadas en 37 prisiones del estado de Sao Paulo y que pretende llegar a 20.000 personas, entre presos, presas, guardias, funcionarios y técnicos del sistema carcelario. Según Boal:

“Derechos humanos em cena é um projeto que visa à humanização do sistema penitenciário à compreensão e ao debate do tema Direitos Humanos e à busca de alternativas concretas para a solução de problemas que afetam o sistema prisional, onde continuamente se produzem conflitos, ocupações, maus tratos e violência em todas suas formas.”¹⁴⁶

Además de todas estas actividades el CTO, junto al Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST)¹⁴⁷, está formando militantes “curingas”¹⁴⁸ que

¹⁴⁶ www.ctorio.com.br

¹⁴⁷ Uno de los principales y más reivindicativos movimientos populares y revolucionarios de Latinoamérica. Compuesto inicialmente por trabajadores rurales que exigían la distribución de las tierras y el fin del latifundio, el MST cuenta actualmente con el amplio apoyo de diversos seguimientos de la

divulguen y practiquen la metodología del *Teatro del Oprimido* “como ferramenta de luta, instrumento de formação e meio de comunicação”.¹⁴⁹ Actualmente este núcleo es compuesto por 25 integrantes del MST de 15 estados brasileños, su objetivo es que en cada estado haya un militante coringa del MST que ponga en práctica esta metodología.

1.7. La vigencia del Teatro del Oprimido en la actualidad.

Como testimonio de la amplitud e importancia actual del *Teatro del Oprimido* y de la improvisación como principal técnica de esta metodología revolucionaria, reproduciremos un artículo publicado en la revista semanal brasileña *Veja* pocos meses antes de la victoria de Luís Inácio Lula da Silva y que representa el miedo de los seguimientos conservadores de la sociedad brasileña ante este tipo de teatro y sus consecuencias.

“O maior perigo de uma eventual vitória de Lula não é a moratória da dívida externa ou o retorno da hiperinflação. Isso a gente tira de letra. O que não vai dar para agüentar será a proliferação de grupos de teatro amador. Em cada esquina haverá um ator improvisando, declamando seu monólogo. O Brasil se transformará num gigantesco palco para milhões de canastrões. (...) Os petistas ainda cultivam a anacronística e terrificante idéia de que o teatro deve ser usado como um instrumento de transformação social. Onde quer que eles comandem, abundam os espetáculos de teatro popular. (...) Todos os grupos teatrais petistas seguem a cartilha do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, nos anos 70, durante a ditadura militar. A prefeitura de Santo André foi a mais ativa nesse setor. A partir de 1997, em convênio com a equipe de Boal, passou a aplicar o Teatro do Oprimido no contato com a população. Os grupos teatrais reuniam-se regularmente em diversos pontos da cidade e dramatizavam “as relações de poder, havendo um personagem oprimido que era impedido de realizar seu desejo devido ao personagem opressor”. Em seguida, o espectador era incentivado a debater os problemas da cidade e a sugerir soluções. (...) Também acho que não necessitamos de mais teatro. Já se produzem bobagens suficientes no Brasil. Muita

sociedad en Brasil y en el mundo y es una de las principales referencias de los demás movimientos populares latinoamericanos.

¹⁴⁸ Los “coringas” son personas de la propia comunidad capacitadas por el equipo del CTO. Su labor es coordinar y mantener activo las actividades teatrales realizadas por cada grupo de teatro popular apoyado por el CTO a través de las técnicas del *Teatro del Oprimido*.

¹⁴⁹ www.ctorio.com.br

gente se preocupa com o avanço das igrejas evangélicas. Involuntariamente, porém, elas trouxeram o benefício de fechar uma grande quantidade de teatros inúteis, convertendo-os em templos. O risco que corremos agora é que, com a vitória de Lula, o teatro brasileiro recupere as forças e tome as ruas. Prepare-se. Ninguém estará a salvo.

Está claro que cuando un periodista tiene afirma que un país no necesita más teatros y que el cierre de espacios teatrales históricos en todo Brasil por obra de la preocupante expansión de los tiempos de la Iglesia Evangélica es algo positivo, poco queda que contrarrestarle, su argumentación cae por su propio peso. Entretanto, la reproducción de este polémico artículo nos sirve, a su pesar, como testimonio de lo activo que se encuentra la metodología del *Teatro del Oprimido* en los gobiernos del PT y en muchos otros gobiernos de izquierdas o de centro, además de contar con el apoyo de diversas organizaciones internacionales.

En Europa, dónde la opresión se da de una manera más sutil que en los países latinoamericanos, los *Centros del Teatro del Oprimido* europeos utilizan las técnicas aquí analizadas con la finalidad de discutir la discriminación racial o de género, el problema de la inmigración y su adaptación en la sociedad europea, entre otros temas. El *Centro del Teatro del Oprimido* de París es la principal referencia del desarrollo de esta metodología en el viejo continente.

1.8. Fotos de espectáculos del Teatro del Oprimido:

Fotos de espectáculo realizados por grupos populares relacionados al *Centro do Teatro do Oprimido* en Rio de Janeiro. Todas las fotos han sido extraídas de su página web:

www.ctorio.com.br







2.0. THE LIVING THEATRE – Judith Malina y Julian Beck

“¿Por qué prefiero un teatro molesto a un teatro placentero si me gusta agradar?”
 Julian Beck

2.1. Justificativa de la elección del Living Theatre.

El *Living Theatre*, grupo teatral fundado y dirigido por Judith Malina y Julian Beck en 1947 en Nueva York, es considerado como uno de los principales colectivos teatrales del siglo XX.

Julian Beck, en la década de cuarenta, unía su pasión por el teatro a su interés por la pintura de vanguardia, su encuentro con Judith Malina (discípula de Edwin Piscator en el News Scholl's Dramatic Workshop), fue fundamental para la creación de un colectivo que revolucionaría el arte teatral acercándolo a las propuestas vanguardistas ya experimentadas en la pintura o en la literatura.

La elección del *Living Theatre* como uno de los exponentes de la improvisación-espectáculo en la segunda mitad del siglo XX puede parecer a principio poco coherente, pues sus prácticas se distancian bastante de las hasta ahora analizadas en este trabajo. Entretanto, Patrice Pavis lo cita en su *Diccionario Teatral* como uno de los grupos responsables por el desarrollo de la improvisación teatral en el siglo XX junto a otros colectivos: el Odin Theatre y el Teatro Laboratorio de Grotowski, entre otros. No nos dedicaremos a estos dos últimos colectivos pese a que sean experiencias valiosísimas al desarrollo de la improvisación y del arte teatral en general en el último siglo. No lo haremos porque ambos han desarrollado la improvisación como técnica de entrenamiento y de construcción de espectáculos, pero su intervención en el espectáculo mismo no es tan relevante como en los grupos aquí estudiados.

Con relación al Living Theatre, su acercamiento al terreno de la improvisación se dio por caminos muy distintos y sus resultados son únicos y merecen ser apuntados en este texto.

2.2. Trayectoria artística de Malina y Beck: breve contexto histórico, psicosocial y artístico del Living.

Judith Malina y Julian Beck se conocen en Nueva York en el año de 1943. Ambos están muy interesados en la idea de penetrar en el medio teatral americano, entretanto, el único medio teatral profesional en el Nueva York de la década de 40 es Broadway y su acceso es muy limitado, por no decir imposible.

Ambos compartían la necesidad de romper con el mercado teatral americano creando un tipo de teatro que no se dedique sólo al entretenimiento, sino que pueda transformar el ser-humano y la sociedad. Criticaban la frivolidad y el superficialismo de Broadway que falsificaba la realidad, creando hombre y relaciones inhumanas, que servían apenas para divertir la aburrida burguesía newyorkina. Querían crear un teatro que pudiera mostrar la realidad en todos sus aspectos, en su descontrol, en su violencia. Mostrar la realidad en su cara más humana, inconsecuente, caótica y desequilibrada. No se interesaban por el cotidiano de las personas, sino por aquello que las une a un nivel más profundo y trascendental, la vida y la muerte Según Julian Beck:

“No me gusta el teatro de Broadway porque no sabe decir hola. El tono de voz es falso, sus maneras son falsas, el sexo es falso, ideal, el mundo de perfección de Hollywood, la imagen clara, los trajes bien planchados, los anos relimpios, inodoros, inhumanos, del actor de Hollywood, de la estrella de Broadway. Y la terrible y falsa porquería de Broadway, las más bajas profundidades en que se imita la porquería, sin la menor exactitud. Actuar en el Living Theatre ha sido algo menospreciado durante muchos años, en especial por otros actores, Judith y yo hemos trabajado para construir una compañía sin las maneras, las voces, la buena declamación, la coloración protectora de los actores que imitan el mundo de la Casa Blanca y representan las insignificancias y sufrimiento de la burguesía. El mundo de la experiencia consciente nos basta. En el Living Theatre los actores son desmañados, ignorantes, desafían conscientemente los convencionalismos que representan a la gente que vive en democracias, que son racionales, buenos, equilibrados, y que hablan

con versos de museo. En el Living Theatre los actores quieren preocuparse por la vida y la muerte.”¹⁵⁰

Convencidos de la necesidad de crear su propio espacio, fundan su primer teatro en la Wooster Stret. En cartel, *Nó japonés*, *Misterios de la Edad Media* y *Sonata de los Espectros* de Strindberg. Entretanto, la policía interviene antes del estreno y el teatro jamás llega a estrenar.

En 1947 eligen el nombre a este teatro tan soñado, *The Linving Theatre*, y empiezan a recurrir a personas importantes de las artes escénicas buscando apoyo financiero a su creación. Pese a que por estas fechas el Living no pasaba de un nombre, sus creadores estaban muy seguros de qué querían con su propio teatro y su principal función era la de ser un teatro vivo.

“No princípio de 1947, escolheram, entre cinquenta nomes, o que ficou para designar o seu teatro: The Living Theatre. Vai ser um teatro “vivo”, que representará, sobretudo, peças contemporâneas, de uma forma que fale aos homens do nosso tempo. Vai ser, também, um teatro de repertório, isto é, uma sala com várias peças simultaneamente no cartaz, e mudando de programa todas as noites – precisamente o contrário da Broadway e do teatro de boulevard parisiense, onde as peças muitas vezes se mantêm anos em cena, desgastando os comediantes, ao mesmo tempo que se desgastam a si mesmas”¹⁵¹

Robert Edmond Jones, teórico respetado y escenógrafo de las obras de O’Nelly, aconseja a Judith y Julian a representar las obras en su propio piso¹⁵² y sin cobrar entradas, creyendo que el dinero impediría la creación de un arte teatral realmente nuevo. En su momento ambos refutan la idea de Edmond Jones y siguen buscando un lugar que fundar su teatro. Entretanto, en 1951 estrena en casa de Malina y Beck el espectáculo de abertura del Living con cuatro obras: *Childish Jokes* de Goodman, *Ladies Voices* de Stein, *He who says yes and he who says no* de Brecht y *The Dialogue*

¹⁵⁰ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. pp. 22-23

¹⁵¹ BINNER, P. *O Living Theatre*. Editions L’Age d’Homme S.A. Lisboa, 1969. p. 13

¹⁵² Por eso a veces se confunde el origen del nombre del grupo, por presentarse en su propio “living-room”, o sea, su salón.

of the Manikin and the young man de Lorca. Con estas obras el Living definía las bases de su primer teatro, un teatro de vanguardia, vinculado a los experimentos con el lenguaje de los principales autores de su tiempo. Según Julian Beck en una entrevista a Pierre Biner:

“Queríamos modificar a maneira de representar. Mas, primero que tudo, era a linguagem que era preciso modificar. Como reação contra o naturalismo, contra a versão americana de Stanislawski, orientámo-nos para os poetas contemporâneos, para o teatro poético. Queríamos que o teatro realizasse finalmente a revolução que tinha agitado as outras formas de arte: a música, a pintura, a escultura.”¹⁵³

2.3. Definición de las líneas de trabajo del Living.

Desde su primer espectáculo en 1951 hasta *The Brig* en 1963, una treintena de obras fueron representadas por el Living Theatre y el grupo empieza a definir su línea de trabajo. Para Malina y Beck lo más importante era empezar a romper la convención teatral, alejando el espacio teatral del ambiente agradable deseado por los actores y públicos tradicionales. Por estas fechas ambos empiezan a acercarse al anarquismo lo que influenciará su manera de ver y hacer teatro. Cada vez más Beck y Malina se convencen de la necesidad de llevar el teatro al público marginalizado por la sociedad, transformando su discurso político en acción directa, utilizando el teatro como espejo de la realidad, como instrumento revolucionario no-violento.

“No elijo trabajar en el teatro sino en el mundo. El Living Theatre se ha convertido en mi vida que vive el teatro. Nos devoramos mutuamente. No puedo distinguirlos. Judith y yo nos fundimos en él. Otros con nosotros. Hay actores que penden de él como los piojos de Jeffers del águila. Hay actores que son mis ojos y técnicos que son nuestras alas. El nido que construimos puede arrastrarse con larvas. Los huevos crían carnívoros. Mi teatro. Sostengo el espejo hasta que me duelen los brazos. Cae sobre las cabezas de los espectadores, dejándolos sangrando y desfigurados. O no hace nada. Sostengo un espejo que no es más que un icono de mierda que se desmorona, y yo

¹⁵³ Ibíd. p. 20

estoy enterrado bajo él. Un montículo de estiércol sobre el escenario donde nadie debería mirar. Una única vida de nada.”¹⁵⁴

La ruptura de la convención teatral es fundamental a la estética del *Living Theatre*. El contacto directo con el público, la eliminación de los personajes, la anulación de una dramaturgia cerrada y lineal son algunos de los elementos que el Living investigará a lo largo de su trayectoria. Ambos encuentran en la ruptura con el espacio y con la estética tradicional del teatro, el camino hacia un teatro vivo y cuestionador del concepto de civilización burgués.

“Para Judith e Julian, tudo o que é convenção precipita a morte da consciência. Para eles, convenção é sobretudo “civilização”, conforto material, mental e moral. O teatro é, também, uma convenção. Um ambiente agradável, a auto-satisfação do autor, do actor e do espectador. A linguagem, tal como o resto, satisfa-se com pouco; revela-se incapaz de dizer o que é importante, os seus limites são os da consciência; a poesia abre, por vezes, outras perspectivas: portas que se seguem umas às outras.”¹⁵⁵

En 1957 el Living encuentra un local en la esquina de la Fourteenth Street y de la Sexta Avenida. Los anteriores montajes del Living habían tenido un gran éxito de público y crítica y la conquista de un local fue fundamental al desarrollo de su lenguaje. La búsqueda de dinero para sus obras ha sido, desde sus inicios, uno de los principales problemas del grupo. Sus teatros han sido cerrados constantemente por la intervención del departamento de bomberos y de otros órganos legales americanos¹⁵⁶. Después del cierre de su teatro en 1963 con la intervención de la policía de Nueva York, Julián Beck declara que su interés por los espacios no convencionales, calles y plazas, se hace cada vez más constante.

“La finalidad de llevar el teatro a la calle es aplastar a la represión. Desconectar el arte, el artista y el público (el pueblo) de los artes

¹⁵⁴ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 19

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 23

¹⁵⁶ El último fue cerrado en 1992 en la Third Street por el Buildings Department de Nueva York.

represivos de la civilización, esos artes que sirven a las formas represivas de sociedad, las vigorizan, y hablan por ellas. Liberación es la palabra. Nadie está liberado si no es libre de comer. (...) En la calle, donde el actor más importante es posiblemente el Pan, el superobjetivo del actor/artista/activista es la utilidad. Pero insisto en que se trate siempre de gran arte.”¹⁵⁷

2.4. *The Connection*: un acercamiento a la improvisación.

En su constante búsqueda por desplegar en el teatro todo aquello que las vanguardias habían conseguido en la pintura y en la literatura y llegar al público de manera inusual y provocativa, el Living Theatre monta *The Connection* de Jack Gelber en 1958. Un espectáculo que abrió muchas de las vías de su investigación con el happening, la performance y la improvisación. La obra buscaba establecer el contacto real entre actores y público. El espectáculo no se presentaba como una función teatral, sino como un encuentro real de drogadictos imaginado por un director de cine que tiene contacto directo con el público. Toda la función estaba prepasada por el jazz tocado en directo.

“A connection é tudo aquilo que estabelece um contacto. Há contacto, um esboço de estrutura, entre o público e os actores, etc. A corrente passa. (...) No que respeita ao desempenho, a experiência foi importante. Os músicos de jazz, sendo necessariamente autênticos jazzmen, estão habituados ao público. A relação é totalmente diferente da que une actores e público, por que enquanto os actores desempenham um papel, os jazzmen interpretam a sua própria personagem com uma considerável liberdade. Judith Malina não tardou a ver todo lo partido que era possível tirar desta forma de representação: “quando o músico de jazz toca, estabelece um contacto pessoal com o público; quando surge na sala, é já verdadeiramente conhecido, não há diferença entre o que ele é e o que pretende ser no palco; esta relação permite-lhe uma grande desconstracção. The Connection constitui uma imensa contribuição: foi a partir daí que os comediantes do Living principiaram a representar-se a si próprios”, explica ela.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 60

¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 40

A partir de la observación del jazz, del lenguaje musical improvisado por excelencia, la continua ruptura de convenciones teatrales llevó al Living a romper con la diferencia entre actor y personaje. Al interpretar-se a si mismos, el Living trae a escena un acercamiento a la realidad del aquí y ahora del público presente. Su objetivo es romper la tenue línea divisoria entre ficción y realidad eliminando el personaje y colocando al actor en el centro de la acción junto al público. De esta forma, se rompe con uno de las principales convenciones teatrales, planteando un contacto no de personaje a público, sino de un ser-humano a otro. A partir de entonces el acercamiento a un espectáculo sin una escritura previa, sin límites de duración y surgido a partir de la escucha del momento fue constante.

Tanto Judith como Julian se han interesado por la improvisación antes mismo de encontrar los caminos para su realización en el escenario. El Manifiesto Surrealista, la composición automática, la escuela de Nueva York de Action Painting, el Happening de Kaprow, la Music of Changes de John Cage, entre otros experimentos, son los han influenciado el gusto de ambos hacia la representación en el calor de la acción. En la representación de *Esta noche se improvisa* de Pirandello en 1955, el Living percibió que, pese a que el texto de Pirandello estaba previamente escrito, era necesario dar la sensación de que la acción era verdaderamente improvisada. Pasada esta primera experiencia, el Living sintió que, de alguna manera, el público estaba siendo engañado, y que, si podían dar la sensación de la improvisación, ¿porque no improvisar realmente ante el público, como lo hacen los músicos de Jazz? Según Beck:

“El Jazz. El jazz es el héroe, el jazz abrió primero una brecha para la actual improvisación. Estaba ligado a la escritura automática del surrealismo. Cronológicamente, los vuelos de improvisación de los músicos de jazz precedieron a los experimentos de Dada y del Surrealismo. Oíamos anonadados a Charlie Parker: estaba llevando lejos la improvisación del Jazz. Estaba creando en nuestros oídos. Como David Tudor tocando la Music of Changes. Nos inspiraba, nos

mostraba que comprometiéndonos realmente y luego dejando que las cosas siguiesen adelante podía tener lugar el gran vuelo del pájaro.”¹⁵⁹

2.5. *The Brig*: desarrollo de la improvisación como técnica de ensayos y actuación.

Con *The Brig*, estrenado el 15 de mayo de 1963, el Living encuentra un importante camino en el desarrollo de la improvisación en su trabajo y de su técnica de actuación. Keneth Brown había escrito una obra que les permitiría improvisar a cada función, pues “la acción estaba sometida a reglas, pero dentro de esas reglas sólo era posible la improvisación. Proporcionaba una situación en la que la improvisación resultaba esencial. Era real.”¹⁶⁰ No se trataba de un texto dramático convencional, no había progresión. Era un texto corto: el resumen de un día en el brig, una especie de prisión militar. El público tuvo la oportunidad de vivenciar una situación de represión violenta que, por ser improvisada, tenía una sensación de realidad que podría llegar a ser insoportable.

En el ensayo de este montaje Judith Malina, que dirigía el espectáculo, propuso la reproducción de los mismos esquemas de represión y de poder representados en la obra entre los actores que la representarían. La adhesión a este de trabajo era voluntaria, pero una vez aceptada, era llevada a sus últimas consecuencias y no tenía un tiempo límite, lo que hacía con que los actores, seres-humanos al fin y al cabo, experimentasen en sus propias carnes el poder sin límites y la humillación. Pierre Binier reproduce en su libro, *O Living Theatre*, el reglamento distribuido por Judith Malina al grupo y aceptado por unanimidad:

“a) os actores virão assinar antes do início do ensaio; b) encontrar-se-ão na sala cinco minutos antes, preparados para responderem à chamada; os actores que não estão em cena, deverão ficar na sala, prontos para responder à chamada, a menos que tenham sido expressamente autorizados em contrário pelo contra-regra; c) durante

¹⁵⁹ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 96

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 97

os ensaios, nenhuma actividade, nenhuma discussão será tolerada, se não se relacionar com o ensaio; d) proibido comer durante os ensaios; e) os actores que não sejam chamados para entrar em cena podem fumar nas primeiras filas da sala, onde serão colocados cinzeiros; proibição de fumar em noutro local; será aficado pelo contra-regra o regulamento no bastidor”¹⁶¹

Si consideramos que el Living Theatre tiene una forma de creación que siempre se ha caracterizado por una manera distinta de encarar la disciplina, encontrando en el caos un amigo a la creación, las reglas establecidas por Malina eran demasiado restrictas. Paulatinamente el ambiente de los ensayos se asemeja al ambiente que el Living quería alcanzar en las representaciones de *The Brig*.

“Técnica diabólica, actor que se assemelha bastante –diz Judith- ao de um homem que inoculasse um vírus fatal. Pouco a pouco, a atmosfera de dos ensaios fica carregada de hostilidade. Uma terrível solidão apodera-se dos comediantes, que aceitaram, com fins artísticos, o constringimento do “brig”. Era um pouco – escreve Judith Malina, numa alusão a Artaud – como se nos encontrássemos na situação de pessoas “que topassem com a Morte Vermelhas no seu palácio forticado.” O “brig” é uma realidade que os comediantes experimentan dia após dia. O seu comportamento torna-se o das vítimas e dos carrascos, o comportamento de um mundo que os cerca por todos os lados e do qual não souberam proteger-se.”¹⁶²

Es curioso pensar que estos métodos tan drásticos que resultaran en un espectáculo que, según Binner, no llegando a la violencia física reproducía un grado de violencia mental y emocional bastante elevado, sean utilizados por dos artistas que, mismo antes de hacerse anarquistas, han sido totalmente contrarios a la violencia.

Durante toda su trayectoria el Living fue cuestionado cuanto a sus técnicas de actuación y representación y, en algunas ocasiones, sus improvisaciones fueron reprochadas por utilizarse de una técnica fascista. Entretanto, los espectáculos del Living y su propia ideología artística y política siempre estuvo volcada hacia la liberación de la espontaneidad de manera creativa y incentivando el libre-albedrío del

¹⁶¹ BINNER, P. *O Living Theatre*. Editions L'Age d'Homme S.A. Lisboa, 1969. p. 57.

¹⁶² *Ibid.* p. 61

individuo. La ruptura de la racionalidad, el alcance de un estado alterado de conciencia, libera los instintos más primitivos del hombre, la sexualidad y su expresión, los gritos y las emociones, libera, en suma, su imaginación y su capacidad de cambio y ruptura.

Según Beck:

“1: La imaginación como instrumento de supervivencia del cerebro.
 2: El trabajo del artista como creación de soluciones mediante el ejercicio de la imaginación.
 Estamos aguardando respuestas precisas. Pero los nuevos artistas dicen que no puede haber dirigentes. Fin de Moisés. Desaparición de Lao-Tsé en el pueblo.
 El lubricante de mi imaginación es mi mentalidad esclava.
 Este es un libro sobre el papel del artista en la revolución cósmica.”¹⁶³

2.6. El Teatro y la Política.

Según testifican los estudiosos del Living y según lo que pude comprobar asistiendo a una función del Living en 1993 en Ouro Preto (Brasil), el público que asiste a sus espectáculos es inmediatamente sacudido por emociones contradictorias que puede llevar al descontrol. Entretanto, la fuerte marca de pacifista y anarquista del Living hace con que la comparación con el fascismo caiga por su propio peso y sólo merecen ser citada como ejemplo de la relación de amor y odio que este grupo tuvo con el público, la crítica y el estado en toda su trayectoria.

Julian Beck y Judith Malina fueron encarcelados en los Estados Unidos en 1963 y obligados a exiliarse en Europa. También estuvieron dos meses detenidos por el *Departamento de Orden Político y Social* (DOPS) de la dictadura brasileña en 1971 debido a la denuncia por el consumo de estupefacientes y la alteración del orden público con sus espectáculos realizados en las calles de la misma ciudad de Ouro Preto que, más de 20 años después, les recibió y les homenajeó como pago de una vieja deuda.

¹⁶³ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 17

La actuación política de Beck y Malina estuvo presente durante toda su trayectoria artística y su filiación a las ideas anarquistas se hizo cada vez más patente, así como la necesidad de ambos de lograr encontrar la manera de provocar una revolución no-violenta. Según Beck y Malina, en los textos consultados, es muy complejo romper los convencionalismos culturales dentro de una sociedad capitalista, pues sólo sería posible establecer un arte realmente nuevo en una sociedad realmente libre.

En 1968 el Living asume el nombre de colectivo anarquista, y su filiación política ejerce gran influencia en su arte, tanto en sus objetivos como en su estética y ejecución.

2.7. El contacto directo con el público.

El contacto directo con el público es una de las premisas que serán impulsadas por las ideas anarquistas del grupo. Hacer con el público salga de su posición pasiva y cómoda y participe activamente del arte teatral es una constante en los formatos de improvisación espectáculos que estamos analizando. Eso se debe a que la liberación de la creatividad propuesta por la práctica de la improvisación pasa necesariamente por el culto a la espontaneidad tanto por parte de los actores, como del público. La espontaneidad está, para Beck y Malina, estrechamente vinculada a la transformación del mundo y a los ideales del anarquismo. Así, la improvisación será especialmente practicada y estudiada por este colectivo justamente porque permite la ejecución práctica de su discurso político y cultural.

“La improvisación está relacionada con la honradez y la honradez con la libertad y la libertad con la comida. (...) Pulgada a pulgada, paso a paso, a través del laberinto y hacia la realidad. Los Mysteries, 1964: 1, improvisación dentro de unos límites fijados (como en The Brig) 2, ejercicios de liberación del cuerpo y de la voz (la organización de la expresión) de las limitaciones de las ideas contenidas por el lenguaje.

Improvisación, realidad, libertad: tenían alguna relación con la comida: en aquellos días (1963-1964) solíamos hablar en las calles en las marchas pacifistas, “Cada seis segundos alguien muere de hambre y esto es la VIOLENCIA ECONOMICA”, pero no lo relacionábamos aún suficientemente con el trabajo del artista en su viaje de descubrimiento de la libertad, y ahora, en 1970, alguien está muriendo de hambre a cada dos o tres segundos y la represión crece a cada segundo, y el arte se está haciendo más libre. ¿Pero es esto?”¹⁶⁴

2.8. El Living y el Teatro de la Crueldad: la improvisación como instrumento de ruptura.

En su recorrido práctico y teórico, las investigaciones del Living les llevaron a acercarse al *Teatro de la Crueldad* antes mismo de que ellos tuviesen conocimiento de las teorías de Artaud. Fue como si la necesidad y el contexto socio-cultural del Living les llevasen a investigar por esta senda, para después encontrar esta misma necesidad reflejada en el *Teatro y su Doble*. Sin duda, el encuentro del Living con las teorías de Artaud influyó profundamente su práctica teatral, radicalizando algunos de los experimentos que el grupo venía desarrollando con anterioridad. En una carta de José Moleón al Living, queda patente la referencia del teatro de la crueldad en su obra:

“Buscabais a Artaud que, aquí, en nuestra Europa, había sido olvido y manicomio. Llegasteis a él andando su mismo camino. No lo descubristeis en un libro, sino sintiendo sus mismas necesidades, la misma vergüenza ante este teatro de personajes encadenados y amordazados que nuestra terrible época propone. (...) Hacer de esa rebelión una obra teatral, un trabajo escénico, una investigación abierta y permanente es mucho más difícil. Por eso el Living, en definitiva, es mucho más que Artaud.”¹⁶⁵

El carácter ritual del hecho teatral ha sido reivindicado por el grupo norteamericano desde sus principios. Todos sus montajes se basan en la necesidad de establecer en el espacio escénico, sea un teatro, una plaza, una galería o el hall de un gran teatro, un ritual que englobe tanto actores como público. A este carácter ritualístico

¹⁶⁴ Ibid, pp. 95-97

¹⁶⁵ MONLEÓN, J. “Carta abierta al Living Theatre”. In: *Nuestros amigos del Living Theatre*. Primer Acto nº 99. Madrid, agosto 1968. pp. 4-5

se une la ansia por desarrollar un tipo de teatro que puede hacer derruir los cementos de la sociedad y provoque en el público el mismo asombro o pánico de la peste artaudiana, una especie de “delirio contagioso”. Según Artaud:

“Es inútil dar razones precisas de ese delirio contagioso. Tanto valdría investigar por qué motivos el sistema nervioso responde al cabo de cierto tiempo a las vibraciones de la música más sutil, hasta que al fin esas vibraciones lo modifican de modo duradero. Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso. (...) Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo. Advertimos claramente que la conflagración espontánea que provoca la peste a su paso no es más que una inmensa liquidación.”¹⁶⁶

El ritual está íntimamente ligado a la idea de fiesta y de juego. Se vincula, necesariamente, a los excesos, a la expresión sin censura de los instintos y las voluntades humanas. Uno de los principales rituales de ser-humano siempre ha sido el Carnaval, como necesidad de invertir los valores de las sociedad, de vivir libremente y actuar sin restricciones morales o sociales, es la necesidad tan humana de ver el mundo al revés. El Living, que ha estado largas temporadas en Brasil y ha vivido y analizado el carnaval carioca, asume esa fiesta como una de sus principales referencias a la hora de proponer y realizar sus espectáculos, así como el *camdomblé*, fiesta religiosa y popular de los negros africanos traídos a este país.

Es interesante observar como, en diversas técnicas y prácticas de improvisación, la fiesta, el ritual y el juego siempre están presentes. Podemos acercar la necesidad contemporánea de búsqueda de la improvisación ante el público a la necesidad de la fiesta, del ritual y del juego en la sociedad actual. Desarrollaremos este concepto en el capítulo dedicado a la improvisación en el contexto de la contemporaneidad. Entretanto, cabe resaltar aquí la vinculación del Living y de Artaud a estos tres elementos.

¹⁶⁶ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Pocket Edhasa. Barcelona, 1999. p. 30

“Artaud siempre estará pues en el punto de partida de una serie de dramaturgos que consideran el teatro como una ceremonia sagrada, que reanuda claramente con el carácter festivo y comunitario de los ritos primitivos, en los que los agrupamientos del pueblo en lovor de la divinidad propician “el nacimiento y el contagio de una exaltación pródiga en gritos y gestos, que incita a abandonarse sin control a los impulsos más irreflexivos. Este sentido ritual y a la vez escénico de la fiesta siempre lleva intrínseco la noción del exceso, del canto al grito, del brindis a melopeya, del ágape al vómito, de la ofrenda al sacrificio.”¹⁶⁷

También en la destrucción de la lógica intelectual, en la utilización de la espontaneidad, en suma, en la propia improvisación, reside el mismo impulso arrebatador de eses delirio contagioso. Así como la constancia de la investigación por la destrucción del lenguaje formal, el teatro poético y el lenguaje corporal y escénico también son senderos apuntados por Artaud en su *El teatro y su doble*, así como en los espectáculos del Living.

“Analizar filosóficamente un drama semejante es imposible y sólo poéticamente, y sirviéndonos de cuanto pueda haber de comunicativo y magnético en los principios de todas las artes, es posible evocar; por medio de formas, sonidos, músicas y volúmenes, dejando de lado todas las similitudes naturales de las imágenes y de las semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro excesivo intelectualismo lógico reduciría a inútiles esquemas, sino estados de una agudeza tan intensa y absoluta que más allá de los temblores de la música y la forma se sienten las amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso.”¹⁶⁸

2.9. El Teatro Libre.

En la búsqueda de ese caos creativo y amenazador del que nos habla Artaud, el Living llegó a su formato de espectáculo totalmente improvisado al que llamó *Teatro Libre*. Cercano al happenig y a la performance, el *Teatro Libre* se desarrolla en espacios inusitados y desde la necesidad de actuación sentida por el grupo a partir del contacto con el público en el momento mismo de la acción. Está claro que este formato de

¹⁶⁷ TYTELL, John. *The Linving Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Los libros de la liebre, Barcelona, Marzo de 1999. p. 56.

¹⁶⁸ *Ibíd.* p. 58.

espectáculo, que tiene duración, contexto y estilos variables a cada función, se encuentra dentro de las propuestas del grupo de provocar la reacción en el espectador a fin de que este, como ser-humano, pueda reaccionar ante el mundo que le rodea. Es un teatro revolucionario que encuentra en el caos creativo y en la espontaneidad de la improvisación su mejor forma de expresión. Según Beck: “Teatro Libre significa que cada cual puede hacer lo que quiera. Significa que todo lo que cualquiera haga es perfecto.”¹⁶⁹

Julian Beck narra en su libro, *El Living Theatre*, una de las principales experiencias con este formato de espectáculo ocurrida en Milán en junio de 1966 en beneficio de una revista de teatro italiana, Sicario. Podrían hacer cualquier cosa que quisiesen y Judith Malina propuso el *Teatro Libre* y divulgó al público la siguiente fotocopia:

Teatro Libre

Esto es Teatro Libre. El Teatro Libre es inventado por los actores según lo representan. El Teatro Libre no ha sido ensayado nunca. Hemos intentado hacer Teatro Libre. A veces falla.
Nada resulta siempre lo mismo.¹⁷⁰

Según Beck: “La función tuvo lugar en una reunión en el Palazzo Durini donde hay un pequeño y elegante teatro. La reunión fue con drogas, apolítica, y orgiástica.”¹⁷¹ Al empezar la acción, el grupo se reunió en el escenario y, como ningún de los invitados les prestaba suficiente atención, esperaron. Escuchando el ambiente, escuchándose a sí mismo a fin de encontrar “lo más importante que se podía hacer”¹⁷². Optaron por juntarse apretándose los cuerpos unos contra los otros, inmóviles y en silencio,

¹⁶⁹ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 99

¹⁷⁰ *Ibíd.*

¹⁷¹ BECK, J. *El Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974. p. 99

¹⁷² *Ibíd.*

aprovechando la ausencia de sonido y de movimiento como una forma de expresión.

Beck describe la reacción del público:

“Los invitados se sentían confusos, incluso molestos. “¡Haced algo!”, gritaban. Se pusieron a empujar, hurgar, palpar, empezaron a representar el Teatro Libre. Encontraron nuestra repuesta a su insoportable histeria. Nuestra respuesta era el silencio y la inmovilidad. Se enojaron más, empezaron a pelear. La policía ya venía de camino, lo sabían, nos separamos, llegó la policía.”¹⁷³

Según las afirmaciones de Beck, vemos como el *Teatro Libre* no es apenas una actuación improvisada por parte de los actores, sino que el público participa activamente, eliminándose las distancias entre actor y espectador a través de la ausencia de un guión o fábula predeterminados. Actor y espectador comparten todo lo necesario para su realización: la reacción a partir del aquí y del ahora de ambos. Una vez más, la improvisación se destaca como elemento de unión entre los participantes del hecho teatral y, en el caso del Living, permite al colectivo expresarse con total libertad e incidir en el contexto dónde se realiza su acción de manera tan vertiginosa como la peste artaudiana.

La actuación de la policía en los espectáculos del Living siempre ha sido constante lo que prueba su capacidad de “alterar el orden público” sea en plazas, teatros o fiestas públicas. El carácter anarquista del grupo determina su necesidad de ayudar el cambio social a través del arte, del teatro y de la improvisación. Frente al orden social jerarquizado, predeterminado e inamovible, el Living propone un *Teatro Libre*, sin lugares prefijados y abierto al caos y a la casualidad. En la ruptura de la racionalidad, en la necesidad de crear un teatro sin personajes que represente a sí mismo, en la búsqueda de espacios no-convencionales que no limiten la acción de actores y público, en la exigencia de un teatro capaz de cambiar el hombre y de cambiar la sociedad, el Living

¹⁷³ Ibid. p. 100

ha hecho historia en el teatro del siglo XX. Reflexionando sobre el teatro contemporáneo, Beck postula “Los Siete Mandatos del Teatro Contemporáneo”:

- “1. En la calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado.
2. Gratuito: Representaciones para el proletariado, el Lumpen-proletariado, los pobres, los más pobres, sin cobrar entradas.
3. Participación Abierta: Romper las barreras. Unificación: Creación Colectiva.
4. Creación Espontánea: Improvisación: Libertad.
5. Vida física: Cuerpo. Liberación Sexual.
6. Cambio: Crecimiento de la Atención Consciente: Revolución Permanente: Ideología Abierta (Flexible, Libre).
7. Actuación como Acción.”¹⁷⁴

2.10. El lugar de la improvisación en el trabajo del Living Theatre.

Así vemos como la libertad, la espontaneidad y la improvisación son las bases de un teatro que pretende revolucionar la estética, la ética y la política de la sociedad que lo abarca. La improvisación en el Living es comprendida, quizás, de manera mucho más abierta y libre que en los demás colectivos aquí mencionados. No hay tanto un entrenamiento específico sobre la improvisación, sino que un entrenamiento global de liberación de la expresividad del cuerpo y de la voz del actor. Por lo que pudimos deducir, las propuestas de entrenamiento del Living se acercan más a la ruptura con la racionalidad y la expresividad cotidiana, ampliando la posibilidad de creación del actor dentro de su grupo. Algo más cercano a la utilización de la improvisación en los trainings de Grotowski y de Barba.

Entretanto, siempre ha existido en el trabajo de la improvisación la necesidad de la existencia de un objetivo común que pudiera catalizar la energía creadora de los actores y demás artistas implicados en un proyecto de improvisación teatral. Este objetivo común, que puede ser de naturalezas diversas, es fundamental pues determina

¹⁷⁴ Ibid. pp. 86-87

una referencia compartida por todos, facilitando la espontaneidad de cada uno, ya que siempre va dirigida a un punto de encuentro común.

Concluyendo, pese a que se pueda apuntar diferencias importantes entre la concepción de improvisación de Beck y Malina de los demás experimentos con la impro-espectáculo abarcados en este estudio, nos parece más productivo apuntar sus semejanzas. En todos ellos podemos comprobar como la improvisación es una herramienta surgida de la necesidad de ruptura con el contexto artístico contemporáneo, a fin de hacer con que el teatro se acerque a la realidad social y política de los seres-humanos que comparten el hecho teatral.

2.11. La presencia del Living Theatre en la actualidad.

Actualmente, el Living, pese a la ausencia de Julian Beck, fallecido en 1985, sigue su trayectoria coordinado por Judith Malina y Hanon Reznikov que, después del cierre del teatro del living en la Third Avenue, optaron por dividir el grupo y fomentar la creación de nuevos grupos de trabajo en Europa y EUA. Sus últimos espectáculos representados en Nueva York y en constante gira por diversos países son: *Resistance*; *Capital Changes*; *Utopia*; *Not in my name*.

Los tres primeros derivan de textos previamente escritos. *Not in my name* es una performance realizada en espacios públicos en contra de la ejecución de seres-humanos por parte del estado norte-americano. Su base escrita es un breve guión de acciones principales que serán realizadas por los actores de aproximadamente 15 páginas. Hay algunas frases sueltas, pero consta, en gran parte, de la descripción de las acciones físicas colectivas. En la pagina web oficial del grupo, www.livingtheatre.com, podemos comprobar que sigue siendo un colectivo activo artística y políticamente y que sus investigaciones siguen su curso.

Volviendo a las afirmaciones de Beck, nos parece interesante cerrar este apartado sobre el Living Theatre evidenciando la estrecha relación que su ideología política, el anarquismo, ha encontrado en su expresión artística, la improvisación.

“Quizá
un grupo de personas
una célula,
o lo que solía llamarse
un congreso
pudiera crear esa claridad.

Naturalmente
los anarquistas se asustan de semejante proyecto
porque quieren dejar abierto
todo el espacio posible
a la espontaneidad
la gente
será espontánea
cuando ya no tenga miedo al gran vacío,
cuando, como actores que improvisan,
tengan claro el objetivo.”¹⁷⁵

¹⁷⁵ Ibid. p. 244

2.12. Foto de la performance *Baerdsley* realizada decentemente por el Living Theatre en contra de la caza indiscriminada (foto extraída de su pagina web – www.livingtheatre.com :



II.III.IV. Reacción trasformadora del ser-humano

1.0. The Playback Theatre

1.1. Justificativa de la elección del *Playback Theatre*.

El *Playback Theatre*, creado por Jhonathan Fox, es el sucesor más directo del Teatro de la Espontaneidad de J. L. Moreno. Su objetivo es colaborar para la interacción entre las personas que, compartiendo sus experiencias personales, pueden desarrollarse como individuos dentro de una comunidad.

Profundamente influenciado por las técnicas de Moreno y por el psicodrama, el *Playback Theatre* se utiliza de la improvisación ante el público como herramienta de divertimento, pero también de interacción entre los participantes. La improvisación, en este caso, sirve como puente entre las diversas personas que comparten la sesión del *Playback Theatre*. A partir de la representación al momento de las historias personales narradas por los participantes, todos tienen la oportunidad de participar y, de alguna manera, revivir esta historia.

Así, según Fox, la improvisación serviría como instrumento de integración entre los presente, además de posibilitar una segunda lectura de la experiencia personal de cada uno que, al ser compartida con los demás, puede contribuir a la superación de problemas sociales o psicológicos.

Pese a que este formato de espectáculo se acerque al trabajo psicológico, su práctica es esencialmente teatral y ampliamente extendida en los más variados contextos y países. Actualmente, su mayor proyección se encuentra en el trabajo junto a empresas, en la formación de equipos de trabajo y demás ambientes laborales.

El *Playback Theatre* es un formato de improvisación como espectáculo surgido en la segunda mitad del siglo XX, con una vinculación directa con las propuestas de J.L. Moreno y ampliamente difundido en los Estados Unidos y en varios países de

Latinoamérica y Europa. Por todos estos motivos, justificamos su elección como colectivo creador en este trabajo.

Su propuesta de utilización de la improvisación como espectáculo como herramienta de transformación del ser-humano y de su entorno a través del trabajo en grupo y de la exposición de experiencias personales a través de escenas improvisadas, es coherente con la visión de mundo que genera y representa. Su objetivo se centraría, más específicamente, en la transformación del ser-humano y de su entorno a través de la improvisación de historias reales. Eso no quiere decir que no exista una preocupación por el entrenamiento teatral de los profesionales del *Playback Theatre*. Para Fox, las improvisaciones del *Playback Theatre* tienen que tener un valor tanto artístico como humano y para ello, es indispensable una buena formación de los profesionales que la practican.

1.2. Génesis y profusión del *Playback Theatre*: breve contexto.

En la línea del teatro espontáneo y del psicodrama de J.L. Moreno y desarrollado por profesionales del teatro, surge, en 1975, el *Playback Theatre* creado por Jhonathan Fox, director teatral oriundo de los experimentos de la década de 70 en los EUA, estudioso de la improvisación, de la tradición del “tale-telling” y del psicodrama. El grupo original se creó al norte de New York y desarrolló su trabajo en prisiones, escuelas y centros sociales, realizando conferencias y acudiendo a festivales nacionales e internacionales.

En 1990 se creó la *Internacional Playback Theatre Network* que aúna a más de 200 miembros y 70 compañías de 26 países distintos. Las propuestas de Fox se han difundido y aplicado a diferentes contextos socio-culturales y políticos, siendo ampliamente utilizada en el sector social, pero también en el mundo de los negocios.

Numerosas empresas contratan a los grupos de Playback para actuar en reuniones y encuentros con sus trabajadores. La difusión de este tipo de impro-espectáculo cuenta con una editorial especializada en libros sobre el Playback Theatre, *Tusitalia Publishing*, además de dos escuelas destinadas a formar personal especializado en esta técnica en Estados Unidos e Italia.

1.3. Descripción del formato de impro-espectáculo creado por Fox.

Según la pagina web oficial del *Playback Theatre*, sus actuaciones se desarrollan de la siguiente manera:

“A group of people in a room, a hall, a theatre. They face a row of actors sitting on boxes. On one side sits a musician with an array of instruments. On the other, an emcee, who waits next to an empty chair. This is for the "teller," who will come from the audience to tell a personal story. Then, in a ritualized process, using mime, music and spoken scenes, the players will act out the story. After one teller, another will come. In this way, the individuals in the audience will witness a theatre of their own stories.”¹⁷⁶

En estas sesiones, gran parte de la audiencia cuenta sus historias individuales que son representadas al momento por los actores y músicos y compartida con los demás espectadores. Su principal objetivo es favorecer la comunicación entre la comunidad a través del reconocimiento de las experiencias únicas e individuales de cada uno como experiencias comunes a la comunidad y al ser-humano. “It’s a place where each person’s uniqueness is honoured while at the same time building an strengthening our conection to each other as a community of people”¹⁷⁷

El papel del actor en el *Playback Theatre* va mucho más allá de su calidad artística, debe actuar como un “actor-ciudadano”, utilizándonos de la terminología de Fox. Debe promover el cambio y representar las reivindicaciones de la comunidad

¹⁷⁶ www.playbackscholl.org

¹⁷⁷ www.playbacknet.org

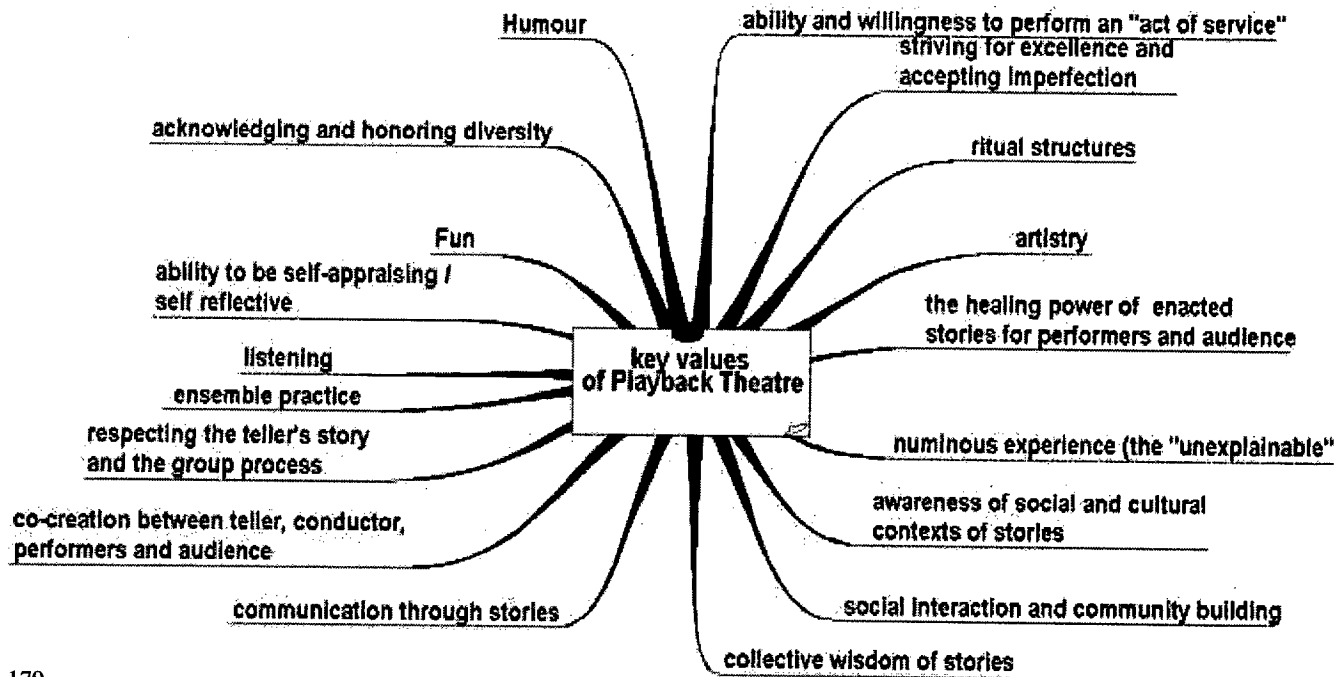
dónde se encuentra. Para ello, es fundamental que se instruya sobre la realidad de cada comunidad dónde actúa, investigando su historia y su cultura. El actor debe ser capaz de entender y comunicar los diversos puntos de vista del problema abordado, ampliando su visión a fin de que la audiencia pueda reconocer nuevas claves para su desarrollo humano y social.

“Such experiences confirm my belief in a citizen actor, who performs as needed by the community, then melts back into the social fabric—a modern answer to the aboriginals “of high degree” who live as ordinary tribespeople except when they are needed. Even greater than the humility needed for such a concept is the courage of the true healer. Life—yours, mine—is difficult enough, but to voluntarily absorb the pain and problems of others, face the challenge of their dilemmas, seek to guide them toward new visions—this takes a particular kind of commitment. (...)To be a playback theatre actor is sometimes challenging for professional theatre practitioners, perhaps because it is configured not so much in the model of the skilled luminary but more in that of the “citizen actor, who performs as needed by the community, then melts back into the social fabric...”¹⁷⁸

1.4. Los objetivos del *Playback Theatre*: el papel de la improvisación.

Las teorías de Fox tiene un carácter eminentemente humanista, sus propuestas pretenden cambiar la sociedad a través del teatro improvisado, pero este cambio está íntimamente vinculado al ser-humano. El espectador, al vislumbrar la posibilidad de elegir en determinadas situaciones viendo como los actores-improvisadores están eligiendo a cada momento su acción, cambia su visión sobre si mismo y sobre su entorno. Este cambio, que debe ser compartido por toda una comunidad, es lo que resultaría en un cambio social. En su página web, The Internacional Playback Theatre Network, publica un gráfico que aclara bien sus objetivos cuanto al individuo y su entorno social:

¹⁷⁸ FOX & DAUBER Eds. Gathering Voices.”Essays on Playback” Theatre. In. *Tracing the Songlines: Searching for the Roots of Playback Theatre* por Heinrich Dauber. Tusitala Publishing. 2000.



179

Como podemos deducir a partir de la lectura de este gráfico, los principales valores y objetivos del *Playback Theatre* pueden ser resumidos como: la utilización del ritual teatral y de la narración de historias en grupo que serán interpretados en el momento de manera divertida y placentera por actores que buscan la excelencia artísticas aceptando sus imperfecciones ante un público que, a su vez, puede disfrutar de la posibilidad única de compartir la recreación de historias de vida de cada uno, desarrollar su contexto social y cultural y escucharse mutuamente a fin de ampliar sus reflexiones y su visión sobre sí mismo y sobre su entorno.

¹⁷⁹ Gráfico publicado en la página web: www.playbacknet.org

1.5. El concepto de “espontaneidad” según el *Playback Theatre*.

La definición de “espontaneidad” en este tipo de impro-espectáculo se diferencia de la que hemos trabajado hasta entonces. Más que velocidad en la reacción, el *Playback Theatre* apuesta por la posibilidad de elección en cada momento. Entretanto, cabe recordar que también en los demás espectáculos improvisados, además de la velocidad de reacción ante un estímulo, el actor-improvisador debe estar preparado para elegir entre varias posibilidades de reacción optando por aquella que potencie la acción y encaje en la dramaturgia que está siendo creada en el momento.

“Spontaneity, then, means more than *quickness* of action. It means *choice* of action. This concept, existential in flavor, describes humankind dealing with a phenomenologically dynamic social universe which our need for meaning motivates us to try to understand. Faced with this condition, the human mind, or what Bateson refers to as Mind, has a remarkable ability for adaptation and invention. It is connected to our capacity for play, but calls upon our highest intelligence. Improvisational performance highlights this form of genius, reminding us publicly that spontaneity, in the fullest sense, is the inheritance of us all.”¹⁸⁰

1.6. El carácter teatral de las sesiones de *Playback Theatre*.

A diferencia del *Teatro Espontáneo*, practicado dentro del contexto de la salud mental y por actores no-profesionales, el *Playback Theatre* se propone una herramienta de cambio humano y social pero no abandona el crítico artístico de sus actuaciones.

“As I look at playback theatre, a key question from the critical theoretical paradigm is, “How does this (the performance) relate to social change?” My sense is that playback is as related to social change as the practitioners performing it are. It is possible to perform playback satisfyingly within the transactional/interpretist paradigm in which individuals’ ideas and interpretations of the world will be explored. Many practitioners with an interest in aesthetics will site their performances in this worldview. Yet it is equally possible to perform playback in the context of social concerns and social change

¹⁸⁰ Ibid.

and to do this with no less commitment to the highest possible artistic standards.”¹⁸¹

Jhonathan Fox, en una conferencia concedida en Japón en 2003, insiste en el que el público que asiste a las representaciones de los diferentes grupos vinculados a esta práctica debe emocionarse, reírse e identificarse con las improvisaciones valorando su capacidad de entretenimiento junto a su función pedagógica y transformadora. Así vemos como la cualidad de las improvisaciones a partir de los relatos de los espectadores es una preocupación constante en el *Playback Theatre*.

“Yet Playback Theatre challenges us to be at our best. Playback theatre challenges us always to become better and fuller human beings. When we start doing Playback - it's so much fun - we're so happy! After one, two, five years, we answer differently, we say "It's so tough, this Playback Theatre.”¹⁸²

Para los practicantes de este tipo de impro-espectáculo, la experiencia individual compartida puede contribuir al cambio de la conciencia grupal y los actores que la improvisan son los responsables de facilitar la identificación de toda la audiencia en esta experiencia individual, haciendo con que el grupo la reconozca y construya una nueva visión sobre los problemas tratados. Así, el teatro no es utilizado apenas como herramienta de auto-conocimiento o comunicación, pero también ocupa su lugar tradicional reflejando las circunstancias, orígenes, dudas e imperfecciones del ser humano. La improvisación, como la representación del momento y del presente en el teatro, es el vehículo idóneo para que las cuestiones urgentes de un determinado grupo social puedan verse reflejadas.

“Only when we are able to know and express where we come from will we be able to understand where we need to go. Museums, history exhibits, and theatre and concert performances could contribute much to the formation of such a historical consciousness. The stories told in playback theatre are the most alive form of such individual and collective self-reflection that I know: Playback mobilizes the whole

¹⁸¹ Ibid.

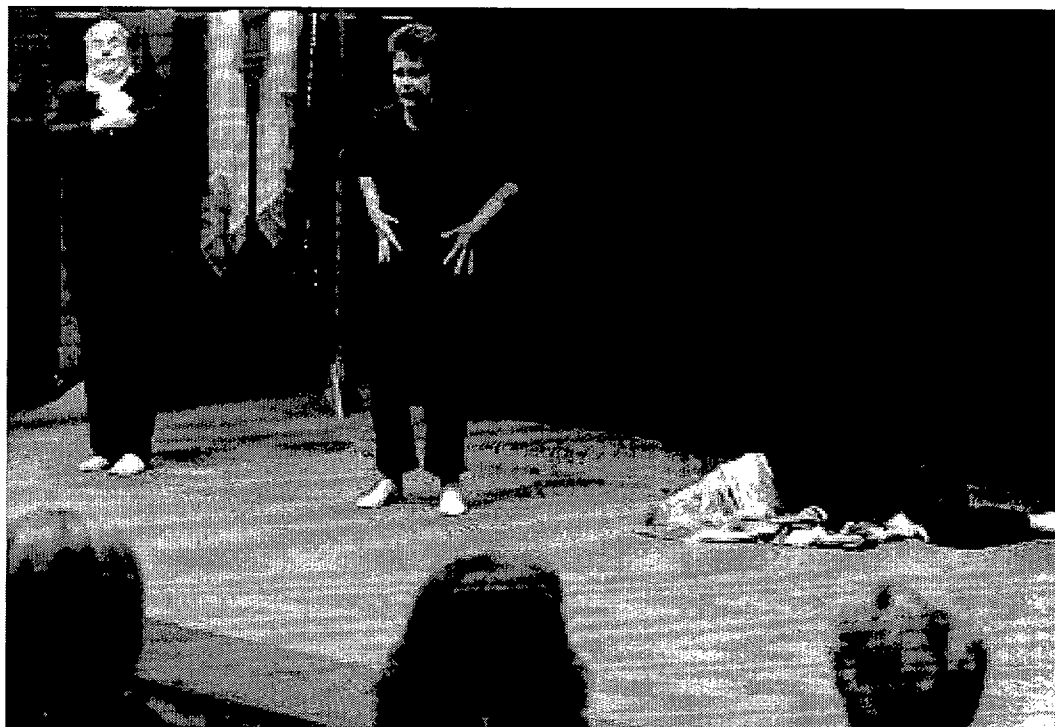
¹⁸² www.playbackscholl.org

person, and allows one to form thoughts, feelings, and impressions in a bodily expression that connects individual and collective experiences in a unique way.”¹⁸³

¹⁸³ FOX & DAUBER Eds. *Gathering Voices. Essays on Playback Theatre*. In: *Tracing the Songlines: Searching for the Roots of Playback Theatre* por Heinrich Dauber. Tusitala Publishing. 2000.

1.7. Fotos de sesiones de Playback Theatre (extraídas de sus paginas web oficiales:

www.playback.co.uk; www.playbacktheatre.co.il)





המרכז לתיאטרון פלייבק של אביבה אפל

משחק מהחיים

תיאטרון פלייבק הוא צורה מקורית של תיאטרון סיפורי חיים ואימפרוביזציה. הקהל מספר סיפורים אישיים, חלומות וזכרונות המצגים על קבוצת שחקנים ומסיקאים. סיפור מהחיים חופף לנוני הקהל לחוויה של תיאטרון סמונטי מפתיע ומרגש.

מארגן: אביבה אפל-רזנטל
מארגנת: אביבה אפל-רזנטל
מארגן: אביבה אפל-רזנטל
מארגנת: אביבה אפל-רזנטל

Aviva Apel-Rosental
avivapel@usa.net
972-3-5462724
www.playbacktheatre.co.il



2.0. The Theatre Games - Viola Spolin

2.1. Justificativa de la elección de los Theatre Games.

En muchas ocasiones durante este trabajo, a cada descubierta de nuevos grupos destinados la impro-espectáculo, se abre un sin fin de informaciones sobre la improvisación vista desde diferentes perspectivas pero siempre con un objetivo común: la recuperación de la espontaneidad, de la organicidad y de la escucha en el teatro. El caso del *The Compass Players*, del *Second City Theatre* y del *Story Theatre* es ejemplar en este sentido. No podríamos seguir en la descripción de estos colectivos creadores sin estudiar una técnica de enseñanza teatral a través de la improvisación creada en los años 30 en Estados Unidos y que actualmente es ampliamente utilizada en el campo de la arte-educación en varios países del mundo.

En la imposibilidad de abarcar un estudio extensivo sobre Viola Spolin y el “Theatre Game”, que se merecería el espacio de toda una tesis doctoral, optamos por resaltar los puntos principales de su trabajo a fin de elucidar los procedimientos empleados por su hijo, Paul Sills y por los grupos aquí citados.

Pese a que las propuestas de Viola Spolin no se concentren en el trabajo con la improvisación ante el público, su influencia en el entrenamiento del actor-improvisador en actualidad justifica su inserción en este trabajo. También cabe resaltar que el *Theatre Games* ha sido practicado, en diversas ocasiones, ante un público, aunque su preocupación sea, esencialmente, pedagógica. Es importante aclarar que, aún en los *Theatre Games* realizados dentro de un ambiente escolar, la presencia del público, que en este caso son los demás estudiantes, es fundamental a las propuestas de Spolin. Además, muchos de los juegos improvisados practicados por colectivos como *Second City*, entre otros, son extraídos directamente de las propuestas de Spolin, a través de su hijo Paul Sills, co-fundador de los colectivos creadores arriba citados.

Por todo ello, nos dedicaremos a analizar las propuestas de Spolin a fin de elucidar un importante referencial de la improvisación como espectáculo actual que, sin el cual, este trabajo se vería incompleto.

2.2. La trayectoria profesional de Spolin: la génesis del *Theatre Games*.

Para Viola Spolin, el teatro es un juego y los actores (“players”) son los jugadores que lo mantienen vivo a través de la concentración en un punto específico y fundamental a su desarrollo. Es como en el fútbol, en el que todos los jugadores tienen como foco la pelota y como objetivo hacer o evitar el gol. Las teorías sobre los juegos teatrales (“Theatre Games”) fueron desarrolladas por Spolin a partir de su contacto con Neva Boyd¹⁸⁴, socióloga de la Universidad de Northwestern y pionera en el campo de la investigación sobre la aplicación de los juegos populares en el trabajo en grupo y en la educación. Boyd fundó el *Recreational Training Scholl* en Hull House (Chicago) en los años 20 dónde desarrolló un interesante trabajo de investigación sobre el uso de juegos populares, story-telling y folk dance aplicados al arte-educación¹⁸⁵. Viola Spolin estuvo matriculada en esta institución y, por indicación de Boyd, coordinó el *Work Progress Adiministration`s Recreational Project* (WPA) en Chicago durante la política del “New Deal” del gobierno Roosevelt, en 1938¹⁸⁶. Transcribiremos una cita de Neva Boyd transcrita por Spolin en su primer libro que demuestra la importancia dada por ambas al juego en el desarrollo físico, psíquico y emocional del ser-humano:

¹⁸⁴ Principales libros publicados por Neva Boyd:

BOYD, N. *Handbook of Games*. Ann Arbor. University Microfilms. Chicago, 1975.

Play and Game Theory in Group Work. University of Illinois. Chicago, 1971

BROWN, F. & BOYD, N. *Old English and American Games*. Ftzsmons. Chicago, 1915.

¹⁸⁵ El Hull House es un centro comunitario fundado en Chicago en 1889 por otra pionera, Jane Adams, y en la décadas de 20 y 30 se dedicaba al trabajo con la población extranjera.

¹⁸⁶ Resumidamente el “New Deal” buscaba combatir la recesión económica americana y sus efectos a través de clases de arte para los trabajadores pobres. Al mando del WPA, Spolin percibió la necesidad de desarrollar una técnica de entrenamiento teatral de fácil entendimiento y que pudiera superar barreras culturales, sociales y étnicas.

“Da mesma forma que num bom drama, o jogo elimina irrelevantias e aproxima os acontecimentos numa seqüência, de forma tão concentrada e simplificada que condensa no tempo e no espaço a essência de uma complexa e longa experiência vivencial. Dessa forma, e através da variedade de conteúdo dos jogos, a criança obtém mais diferenciadas experiências do que seria possível no processo da vida diária. (...) a vitalidade do jogo está no processo criativo do próprio ato de jogar”¹⁸⁷

2.3. Relación entre improvisación y juego

La relación entre la improvisación y el juego se hace patente en todas sus formas de expresión: la *Commedia dell'arte*, el *Teatro del Oprimido*, el *Match de Improvisación*, entre muchos otros. Improvisación y juego son elementos íntimamente ligados y presentes a lo largo de nuestra formación como seres-humanos y nuestro aprendizaje en sociedad. Por lo tanto, creemos que para introducir las teorías del juego teatral de Spolin, sería interesante reproducir algunas citas de importantes psicólogos sobre la función del juego en el desarrollo del niño, una vez que las teorías de Spolin están muy vinculadas a la educación infantil.

Richard Courtney, en su libro *Play, Drama & Thought – The intellectual background to drama in Education*, hace un largo recorrido por las teorías filosóficas y psicológicas que han apoyado la existencia del teatro y del juego dentro del universo educacional. Según Courtney, Freud consideraba el juego dramático como una manera del niño relacionarse y transformar la realidad a través de un lenguaje simbólico. Para Freud, el juego para el niño es tan importante como la realidad, pues a través de su práctica, la ordena, la entiende y la transforma. Es su lenguaje natural, a través del juego, el niño aproxima su universo de la realidad.

“Devíamos observar na criança os primeiros traços de atividade imaginativa. A ocupação preferida da criança e a que mais a absorve é

¹⁸⁷ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 252

o jogo. Talvez possamos dizer que, no jogo, cada criança comporta-se como um escritor imaginativo, na medida em que cria um mundo próprio ou, mais verdadeiramente, organiza os elementos de seu mundo e os ordena de uma nova maneira que mais lhe agrada. Seria incorreto dizer que ela não leva seu mundo a sério; ao contrário, encara seu jogo muito seriamente e dispende nele grande carga de emoção. O oposto ao jogo não são as ocupações sérias, mas a realidade. Não obstante a catexa afetiva de seu mundo do jogo, a criança o distingue perfeitamente da realidade; ela apenas gosta de tomar emprestado os objetos e circunstâncias que imagina do mundo real e tangível. É somente esse laço de ligação com a realidade que ainda distingue o “jogo” infantil do devaneio”¹⁸⁸

Siguiendo este pequeño recorrido sobre la importancia del juego en el desarrollo del niño, podemos afirmar que, para Piaget, los niños tienen una manera de percibir la realidad esencialmente distinta de los adultos. Esa manera distinta de percepción depende de su estadio de desarrollo como ser-humano. Según Courtney: “Os estádios de desenvolvimento humano são vistos como o desdobramento gradual da habilidade do indivíduo em construir um modelo interno do mundo que o cerca, e engendrar manipulações desse modelo de modo a tirar conclusões sobre o passado e o futuro.”¹⁸⁹

Según las teorías de Piaget, el desarrollo del ser-humano se da siempre por un proceso de asimilación y acomodación. Asimilamos una nueva experiencia y nuevos contenidos o técnicas que son útiles a nuestra adaptación al medio que vivimos, esa nueva experiencia es acomodada y adaptada a nuestra realidad transformándola y preparándonos para un siguiente estadio de desarrollo. Así como para Freud el juego infantil significa el dominio del medio, para Piaget el juego y la imitación están íntimamente relacionados a este proceso de asimilación y acomodación lo que hace con que sea tan importante a nuestro desarrollo como ser-humano.

¹⁸⁸ FREUD, S. “The relation of the poet to day-dreaming.” In: COURTNEY; R. *Jogo, Teatro e Pensamento*. Ed. Perspectiva. Sao Paulo, 2001. p. 79

¹⁸⁹ COURTNEY; R. *Jogo, Teatro e Pensamento*. Ed. Perspectiva. Sao Paulo, 2001. p. 268

Piaget clasifica en tres tipos las actividades lúdicas: juegos de ejercicio, juegos de símbolo e juegos de regla¹⁹⁰. Los de la primera categoría, juegos de ejercicio, surgen siempre que una nueva habilidad es adquirida. Sirve como entrenamiento de esta nueva habilidad hasta alcanzar su dominio. Los juegos simbólicos conllevan la representación de un objeto ausente, comparando un elemento existente con otro elemento imaginario, sería el juego dramático por excelencia, pues utiliza la representación de una acción real en un nivel ficticio. La tercera categoría, los juegos de regla, implican las relaciones sociales, pues el reglamento es impuesto por un grupo y su infracción corresponde a determinadas sanciones. Es la actividad lúdica social por excelencia¹⁹¹. Así vemos como los juegos dramáticos y su aplicación a la educación infantil son fundamentales al desarrollo del ser-humano que a partir de ellos asimila y acomoda nuevas habilidades de manera lúdica y, por lo tanto, natural a su forma de relacionar-se con el mundo. Según Courtney:

“Piaget indica que o jogo dramático está diretamente relacionado ao desenvolvimento do pensamento da criança. Com qualquer estrutura cognitiva (esquema) há dois processos associados: o jogo assimila a nova experiência e, então, prossegue pelo mero prazer de domínio; a imitação, então relaciona-se com as partes da experiência de modo a acomodá-las dentro da estrutura cognitiva – jogo para acomodar, imitação para assimilar. Embora a imitação e o jogo estejam diretamente relacionados com o processo de pensamento, e com o desenvolvimento da cognição, a imaginação dramática é um fator-chave – é ela que interioriza os objetos e que lhes dá significância para o indivíduo. O paradigma fundamental para o aprendizado humano é: Percepção/ Ação/ Descrição (dramática e/ou lingüística) / Teoria.”¹⁹²

Muchos de los espectáculos de improvisación analizados en este trabajo están dentro de estas categorías de juego propuestas por Piaget. El *Match de Improvisación*

¹⁹¹ Spolin desarrolla una serie de juegos teatrales que implican esas categorías. Varían de acuerdo con los estadios de formación y desarrollo de cada grupo y con los objetivos de cada juego.

De la misma manera, los ejercicios descritos en el anexo de esta investigación se pueden analizar dentro de estas categorías, siendo a veces juegos de ejercitación, como los juegos con la rima para las improvisaciones rimadas; juegos simbólicos, la gran mayoría de ellos; o juegos de regla, cuyo mayor ejemplo es el propio *Match de Improvisación*.

¹⁹² COURTNEY; R. *Jogo, Teatro e Pensamento*. Ed. Perspectiva. Sao Paulo, 2001. p. 287

es, quizás, el caso más claro de la transposición del material lúdico a la escena teatral contemporánea. A través de la estructura un juego de reglas, de un juego social, el Match contiene también las características del juego simbólico, pues representa situaciones ficticias, y del juego de ejercicios, pues pone a prueba las habilidades adquiridas por los improvisadores. Esta conjunción de los diversos componentes y objetivos del juego quizás sea una respuesta al éxito de este formato de espectáculo en el teatro contemporáneo, pues permite que actores e improvisadores participen de una actividad lúdica completa y placentera.

La repetición implícita en el acto de jugar es un elemento valorado por Spolin que lo aconseja a los profesores/directores que practican sus juegos teatrales. Según la autora, si un grupo encuentra placer en repetir una y otra vez un mismo juego es porque ese juego les proporciona una experiencia necesaria y ansiada por todos. Walter Benjamín, en su libro, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, destaca la repetición como elemento fundamental en el juego que permite revivir una y otra vez la una misma situación original, saciando la necesidad humana de retorno y de reelaboración de una acción primitiva de manera placentera. También el filósofo alemán reconoce en el juego una práctica esencial al desarrollo del ser-humano una vez que este lo asocia a la realidad y al medio en que vive y le permite vivenciar una y otra vez una situación terrorífica o maravillosa de manera placentera e insaciable.

“Sabemos que, para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el “otra vez”. El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano creía Freud haber descubierto en él un “más allá del principio del placer”. En efecto, toda vivencia profunda busca incansablemente, hasta el final, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó. “Todo podría lograrse a la perfección, si las cosas pudieran realizarse dos veces”; el niño procede de acuerdo con este verso de Goethe. Pero para él no han de ser dos veces, sino una y otra vez, cien, mil veces. Esto no sólo es la manera de reelaborar experiencias primitivamente terroríficas mediante el embotamiento, la provocación traviesa, la

parodia, sino también la de gozar una y otra vez, u del modo más intenso, de triunfos y victorias. El adulto libera su corazón del temor y disfruta nuevamente de su dicha, cuando habla de ellos. El niño los recrea, vuelve a empezar. La esencia del jugar no es un “hacer de cuenta que...”, sino un “hacer una y otra vez”, la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito.”¹⁹³

Así, los diversos formatos de espectáculos de improvisación que llevan implícito la noción de juego, tan fundamental al desarrollo del ser-humano, permite que espectadores y actores vivan una y otra vez la emoción de participar de un mismo juego que, por más que se repita, nunca es igual. Son formatos que suelen tener gran duración en las carteleras de diversos países y un público cautivo que lo asiste casi a cada semana. El placer de ver un espectáculo como el Match, por ejemplo, se renueva a cada noche y el conocimiento previo de su estructura hace con que los espectadores “veteranos” se diviertan aún más que los que lo ven por primera vez. Cerrando este pequeño paréntesis sobre la importancia del juego en el desarrollo del ser-humano y su vinculación con la impro-espectáculo, pasemos a las demás referencias de Spolin a la hora de platear la teoría y la práctica de los juegos teatrales.

¹⁹³ WALTER, B. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1987. pp. 78-79

2.4. La línea de trabajo de Spolin: sus influencias y principales aplicaciones.

Así como el trabajo al lado de Neva Boyd, la obra de Stanislavsky sirvió como punto de referencia a la hora de elaborar una técnica teatral de fácil entendimiento y aplicación y en sintonía con las bases del arte teatral descritas en el sistema stanilawskiano. En su obra fundamental, *Improvisation for the Theatre*, publicada por primera vez en 1963, Spolin reconoce su deuda con el director ruso: “Também sou grata aos insights que tive das obras de Constantin Stanislavsky, que aconteceram esporádicamente durante toda a minha vida”¹⁹⁴. Todd London hace un importante análisis comparativo entre la obra de Spolin y la de Stanislavski que elucida muchos puntos referentes a los juegos teatrales.

“Spolin's work provides an alternative to American versions of Stanislavsky's writings on actor training. In the Russian's methods, the actor is motivated by internal needs and desires; the character is the actor's creation. The games, on the other hand, allow character - an extension of the player's self - to emerge spontaneously, as the performer plays with others. The motivation is built in; action is generated not from psychology but from contact with others in space. More over, the improvisational nature of the games roots the actor in what Spolin calls time present.”¹⁹⁵

Los ejercicios de Spolin fueron elaborados destinándose tanto a la renovación de actores profesionales, como a la utilización del teatro como herramienta pedagógica en colectivos populares, actores amateurs, niños y estudiantes de los más diversos grados escolares. Lo que diferencia la práctica en cada uno de estos grupos es la manera de presentar el material y el orden en el que deben ser desarrollados los ejercicios, así como un menor o mayor grado de intervención del profesor que los practica a la hora de la evaluación del trabajo realizado. En el *Theater Game File*, libro que contiene más 200 fichas de juegos teatrales creados por Viola Spolin, la autora plantea diversas

¹⁹⁴ Ibid. p. xxv

¹⁹⁵ publicado in: www.paulsills.com

posibilidades de organización de un taller de juegos teatrales según las edades del grupo, sus áreas de intereses y sus necesidades específicas. Actualmente, la principal aplicación de esos ejercicios se destina al cotidiano de profesores y alumnos de edades que van desde los seis años hasta la adolescencia y que pretenden transformar el viaje hacia el saber en una experiencia mucho más amplia, constructiva y divertida para estudiantes e profesores. Según la autora:

“Por meio de jogo e de soluções de problemas, técnica teatrais, disciplinas e convenções são absorvidas organicamente, naturalmente e sem esforço pelos alunos. Jogos teatrais são ao mesmo tempo um simples divertimento e exercícios teatrais que transcendem ambas disciplinas para formar a base de uma abordagem alternativa para o ensino/aprendizagem. Por essa abordagem, professores e alunos, durante curtos períodos durante a semana, podem sair do conteúdo, colocar de lado objetivos e papéis e jogar. Tempo de oficina para todos! Vamos jogar! (...) Jogos teatrais, experimentados em sala de aula, devem ser reconhecidos não como diversões que extrapolam necessidades curriculares, mas sim como suportes que podem ser tecidos no cotidiano, atuando como energizadores e/ou trampolins para todos.”¹⁹⁶

Aunque su aplicación actual esté más destinada a la enseñanza, las teorías y los ejercicios de Spolin son un referente fundamental para entender la influencia y la difusión de la improvisación en el siglo XX. La directora americana ha trabajado con actores profesionales del teatro, televisión y cine americanos, aunque gran parte de su trabajo se centró en la aplicación de sus técnicas a la enseñanza de teatral con niños y niñas, llegando a fundar *The Young Actors Company* en 1946 en Los Ángeles. Sus propuestas son definidas, por la propia autora, como una lucha por la creatividad y por el desarrollo de la intuición y la espontaneidad de niños y adultos en una sociedad donde todos los padrones de lo que es “cierto” y lo que es “errado” están demasiados definidos. Por eso, Spolin le dio tanta importancia al trabajo con los niños,

¹⁹⁶ SPOLIN, V. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Trad: Ingrid Dormien Koudela. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2001. p. 20

desarrollando su creatividad, su capacidad de auto-organización, de trabajo en grupo, de integración y escucha de los demás en un ambiente propio de la infancia: el juego.

“Hoje mais do que nunca defrontamo-nos com a necessidade de desenvolver o pensamento criador e original – na ciência e nas artes. As crianças, que são o nosso futuro, recebem de nós tantas prescrições que a maioria das formulações do adulto elas as esquecem ou as engolem sem digeri-las ou questioná-las. Muitas vezes ouve-se um recém-chegado ao teatro (de seis anos): “Você não deve dar as costas à platéia”. Uma vez inquerida, revela-se que alguém ocupando uma posição de autoridade na vida da criança disse-lhe isso. Desta forma, uma porta foi fechada, seguramente, por alguém sem a mínima idéia sobre o que disse e que repetiu algo que ouviu ou pensa ser certo. Em quantas outras áreas isso ocorre, hora após hora, dias após dia, na vida de uma criança? É esse tipo de ensino autoritário que embota nossas crianças e fecha seus centros de inspiração e criação. Muitos anos são perdidos até que elas se tornem adultas e possam ou não transpor as barreiras colocadas durante a infância.”¹⁹⁷

2.5. El desarrollo de la creatividad y de la espontaneidad a través del juego.

El trabajo de Viola Spolin, sus ejercicios y teorías, se centra en la idea de que lo intuitivo, que se expresa a través de la espontaneidad, libera al ser-humano para observar a sí propio y a su entorno, escuchando, viendo y sintiendo como por primera vez. La creatividad sólo puede desarrollarse cuando nos liberamos de prejuicios y nos atenemos a lo que ocurre en el momento presente en el lugar mismo donde nos encontramos. La creatividad y la espontaneidad tienen, para Spolin, el mismo efecto que una limpieza en un sótano lleno de viejas informaciones y prescripciones que nos impiden de ver la luz que entra por la ventana aquí y ahora. Según la autora: “Criatividade é uma atitude, um modo de encarar algo, de inquirir, talvez um modo de vida – ela pode ser encontrada em trilhas jamais percorridas. Criatividade é curiosidade, alegria e comunhão. É processo-transformação-processo”¹⁹⁸

Este proceso de transformación y liberación de la creatividad y de la espontaneidad es planteado como un proceso colectivo, de interacción entre diferentes

¹⁹⁷ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. pp 256

¹⁹⁸ Ibidem. p. 257.

personalidades, entres diferentes miedos y dificultades. Así, la superación de una dificultad individual se transforma en un éxito de todo el colectivo. En este contexto, el juego, como forma de organización grupal con determinadas reglas compartidas por todos, es un instrumento ideal para el desarrollo de la capacidad de improvisación de los que lo disfrutan¹⁹⁹. Teniendo un objetivo muy determinado, el juego permite que el jugador concentre todas sus energías en un foco de atención, olvidándose de la necesidad de hacer “lo correcto” o “lo adecuado”, dirigiendo la acción hacia ese objetivo y liberando su espontaneidad.

2.6. La formación de una buena atmósfera de trabajo.

La competitividad, presente casi siempre en el juego, puede tener efectos negativos en la enseñanza del actor-improvisador. Spolin hace una diferencia entre lo que sería una competitividad positiva, que estimula al jugador a alcanzar sus objetivos, y una competitividad negativa, que impide que el grupo se escuche, provocando ansiedad y nerviosismo e impidiendo el desarrollo del juego o de la acción improvisada²⁰⁰.

“Uma atmosfera altamente competitiva cria tensão artificial, e quando a competição substitui a participação, o resultado é a ação compulsiva. Mesmo para os mais jovens, a competição acirrada conota a idéia de que el deve ser melhor do que qualquer outro. Quando um jogador sente isso, sua energia é dispendida somente para isto, ele se torna ansioso e impelido, e seus companheiros de jogo tornam-se uma ameaça para ele. Se a competição for tomada erroneamente como um instrumento de ensino, todo o significado do jogo será distorcido. A atuação permite que uma pessoa responda com “seu organismo total dentro de um ambiente total”. A competição imposta torna essa

¹⁹⁹ La pedagogía teatral propuesta por Jacques Lecoq también utiliza el juego como expresión máxima del hacer teatral, practicándolo como instrumento de enseñanza del actor y como forma de creación de espectáculos. Ver: LECOQ, J. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba editorial. Madrid. 2003

²⁰⁰ Esas afirmaciones son especialmente provechosas al estudio del Match de Improvisación, pues reflejan la realidad que la mayoría de los jugadores del Match vivencian cuando la necesidad de “ganar” el partido, sustituye las ganas de participar del juego y crear improvisaciones de calidad.

harmonia impossível, pois ela destrói a natureza básica da atuação no palco.”²⁰¹

Así como en el trabajo de la improvisación propuesto por Keith Jhonstone y analizado en el apartado dedicado al entrenamiento del actor-improvisador, construir una atmósfera adecuada al desarrollo de la creatividad y de la espontaneidad también es fundamental a los juegos teatrales de Spolin.

Además de fomentar el trabajo en grupo, Spolin resalta la importancia de una actuación adecuada del profesor/director en la presentación de sus ejercicios. La continúa aprobación o desaprobación por parte del profesor/director limita su capacidad creativa y la de sus actores/alumnos, pues ambos nunca sobrepasan sus propios límites y trabajan siempre en condición de un juzgamiento subjetivo y autoritario.

Para Spolin, el profesor/director debe ser lo suficientemente sensible como para no entrar en un juego autoritario haciendo prevalecer su subjetividad y sus prejuicios, bloqueando los alumnos/actores y matando el verdadero juego que puede surgir en una escena improvisada. Así, el trabajo del profesor/director se hace muy delicado, pues, al trabajar con la espontaneidad y un nivel más instintivo de sus alumnos/actores, tienen que tener un gran cuidado para no personalizar dificultades y no cerrar posibilidades en pro de lo que él espera conseguir del grupo. En el trabajo con la improvisación es fundamental dar el espacio para que un grupo pueda perderse y volver a encontrarse, sin presionarle en búsqueda de un resultado inmediato, pero proponiéndoles caminos a seguir.

²⁰¹ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 9.

2.7. La creación de un nuevo “vocabulario de trabajo”.

Viola Spolin desarrolla un vocabulario de trabajo que pretende eliminar el autoritarismo propio del lenguaje de la educación tradicional. Así, en lugar de decir que determinada improvisación ha sido “buena” o “mala”, el profesor pregunta al público y a los actores que la hicieron si el foco de concentración del juego ha sido alcanzado o no. En lugar de pedir a un determinado actor que proyecte su voz o que se sitúe en otro lugar de la escena que facilitando la visión del público, el profesor puede decir: “Comparta tu voz con el público”; “Comparta la escena con el público”, sin dirigirse a ningún actor en particular, haciendo responsable a todo el grupo de la calidad de su trabajo. Otro término constantemente utilizado por la autora es el de “fisicalización”, o sea, la presentación de los ejercicios a un nivel físico y corporal y no apenas verbal e intelectualizado, proporcionando al alumno una experiencia concreta y real del trabajo.

“A linguagem e as atitudes do autoritarismo devem ser constantemente combatidas quando desejamos que a personalidade total emerga como unidade de trabalho. Todas palavras que fecham portas, que têm implicações ou conteúdo emocional, atacam a personalidade do aluno-ator ou mantêm o aluno totalmente dependente do julgamento do professor, devem ser evitadas. Uma vez que muitos de nós fomos educados pelo método da aprovação/desaprovação, é necessário uma constante auto-observação por parte do professor-diretor para erradicar de su mesmo qualquer manifestação deste tipo, de maneira que não entre na relação professor-aluno.”²⁰²

²⁰² Ibid. p. 7

2.8. La función del público.

El público es otro de los puntos clave del trabajo de la autora americana y debe estar presente desde la primera sesión de trabajo. En casi todos sus ejercicios el grupo de actores/alumnos es separado en dos y mientras un grupo realiza el ejercicio el otro lo observa y participa activamente de la evaluación junto con el profesor-director. Así, los alumnos (niños o actores amateurs) aprenden que no existe teatro sin público, y que lo que él pueda improvisar sólo sirve si es comprendido por quién lo asiste y, además, mantiene su interés. También, como público, aprenden a identificar los focos de concentración de cada juego y ver en sus compañeros dificultades que son comunes a todos. El rompimiento con la cuarta pared y la participación activa del público dando elementos para la improvisación también son elementos trabajados en los ejercicios de Spolin y en sus espectáculos, así como en los del *Second City* y *Story Theatre*.

“Quando a platéia é entendida como sendo uma parte orgânica da experiência teatral, o aluno-ator ganha um sentido de responsabilidade para com ela que nao tem nenhuma tensão nervosa. A quarta parede desaparece, e o observador solitário torna-se parte do jogo, parte da experiência, e é bem recebido! (...) Quando nosso treinamento de teatro puder capacitar os futuros dramaturgos, diretores e atores a pensar no papel da platéia como indivíduos e como parte do processo chamado teatro, cada um com direito a uma experiência significativa e pessoal, não será possível que uma forma de teatro totalmente nova emergja? Bons teatros improvisacionais profissionais já apareceram diretamente desta forma de trabalho, encantando platéias noite após noite com experiências teatrais originais.”²⁰³

²⁰³ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 12

2.9. Concepto de improvisación.

Para aclarar lo que Spolin, y posteriormente Paul Sills, entienden como improvisación reproduciremos una definición encontrada al final del *Improvisation for the theatre*:

“Improvisação – jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é “tocar de ouvido”; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou de originalidade ou de idealização; uma forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre os jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema da atuação emerja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; uma forma de arte; transformação; produz detalhes e relações com um todo orgânico; processo vivo.”²⁰⁴

Esta amplia definición del concepto de improvisación nos sirve como un resumen de todo lo propuesto en este trabajo, pues coincide con las nociones trabajadas a través de otros teóricos del teatro y con la práctica investigada junto a la *Liga de Improvisación Madrileña (LIM)*²⁰⁵. Podemos destacar la idea de proceso *versus* resultado que describe gran parte de los espectáculos profesionales de improvisación a los cuáles asiste un público ávido por la propia construcción de una escena al instante, buscando un teatro vivo y presente. Lo más interesante de la improvisación tanto como espectáculo, cuanto como herramienta de formación es dejar en evidencia la construcción de una escena a partir de la escucha de los elementos existentes en el aquí y en el ahora. Para ello, los actores deben ser capaces de proponerse un “problema de actuación” que debe surgir de la propia escena construida. Así, lo que nos interesa no es

²⁰⁴ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 341

²⁰⁵ Es interesante resaltar que, pese a que las propuestas e incluso algunos ejercicios de entrenamiento de la impro trabajados en la LIM sean muy cercanos a los de Spolin, los miembros de este grupo madrileño desconocen el trabajo de la educadora americana. Lo que nos lleva a pensar que el trabajo actual de la improvisación está tan extendido que es muy complicado establecer sus fuentes iniciales.

la resolución de este problema u obstáculo, sino el ver cómo los improvisadores llegan a esta resolución.

En consonancia con las propuestas de Spolin y a partir de la experiencia como profesora de improvisación en la LIM y en la Universidad de Ouro Preto, podemos afirmar que lo esencial en la formación del actor-improvisador es capacitarlo para encontrar este “problema de actuación”, a partir de la escucha del momento presente, y llevarlo a su límite. El público siempre agradecerá ver como los actores se enredan cada vez más en los obstáculos creados por ellos mismos hasta el punto de creer imposible que la escena se resuelva, entonces, como en un pase de magia, el nudo se deshace y el desenlace se presenta inesperado y sorprendente. Si los improvisadores están esperando constantemente que este “problema” ocurra en el momento siguiente, dejando de escuchar todas las propuestas que ya existen en el presente, la improvisación se estanca y no avanza la acción. De la misma forma, si los actores están constantemente resolviendo los problemas que surgen de la escena, al cabo de algún tiempo, la improvisación deja de tener interés, pues se torna la repetición de una misma dinámica, y los problemas dejan de tener importancia.

Es importante que el actor-improvisador no busque el obstáculo, tiene que tener la suficiente confianza para saber que en improvisación más que esperar a que este surja, hay que escuchar los problemas que ya están en escena. Se podría decir que el actor-improvisador no busca, encuentra. Eso no quiere decir que esta escucha sea pasiva, todo lo contrario, es una escucha activa que aprovecha lo “casual” de manera inteligente y en pro de una construcción dramática interesante.

Para aclarar con un ejemplo, imaginemos que un improvisador empieza su improvisación sin ningún tipo de premisa, simplemente esta abierto a lo que pueda surgir en el momento. En el momento en que va a dar el primer paso, cruje una tabla del

escenario. Para un buen improvisador, eso es más que suficiente, a partir de ahí tendrá que realizar una escucha activa, creando un espacio, personaje o estado de ánimo que le ayude a desarrollar su “problema de actuación” que, en este caso es, “siempre que doy un paso, pueden crujir las tablas”. Un improvisador inexperto, quizás por la tensión propia de una improvisación, puede obviar este hecho y estancarse en la espera de que “algo genial” surja sin saber que este “algo genial” acaba de ocurrir. Lo que hace que cualquier estímulo sea interesante es la capacidad de escucha y de decisión y de creación del improvisador a partir de este estímulo.

2.10. Los juegos teatrales: su introducción y desarrollo.

Los primeros juegos teatrales propuestos por Viola Spolin tienen como objetivo ampliar la capacidad de observación y de escucha del alumno/actor. Son juegos sencillos que no necesitan más elementos que los existentes en cualquier aula y su objetivo es desarrollar la observación y la percepción de nosotros mismos y del ambiente que nos envuelve, concentrando nuestra atención en el momento y el lugar presentes. Este primero contacto con los juegos teatrales es el más importante y delicado, pues pretende desarrollar en los alumnos o actores una sensibilización hacia la observación y la escucha, además de potenciar el trabajo en grupo y la fisicalización de objetos imaginarios, espacios o sentimientos.

1. Sesiones de orientación:

Estos primeros juegos establecen una metodología de solución de los problemas escénicos sin entrar en la interpretación, presentando la al alumno una conciencia orgánica de si mismo, de los objetos y del ambiente que le circunda. También es el primer paso para la quiebra de la dependencia alumno/profesor, además de presentar el compromiso de cada alumno-actor con el público, transformándolo en un evaluador del trabajo junto al profesor. Es lo que la autora llama “sesiones de orientación”:

“A orientação não deve ser vista como um mero processo introdutório ou de ficar acostumado. É, por outro lado, o primeiro passo para a criação da realidade colocada diante do aluno-ator e, como tal, tem um valor significativo para o iniciante. De fato, os alunos-atores que não recebem uma orientação adequada são geralmente mais lentos em apreender os problemas de actuação subsequentes. (...) Mesmo os atores altamente treinados se beneficiam da comunicação clara e das definições de termos que a experiência da Orientação lhes traz.”²⁰⁶

2. Sesiones de introducción de las tres preguntas básicas de la improvisación teatral: ¿Dónde?, ¿Quién? y ¿Qué?

Pasada las primeras sesiones de orientación, la autora propone la introducción de las tres preguntas básicas en una improvisación teatral: ¿Dónde?, ¿Quién? y ¿Qué?

En los juegos teatrales el establecimiento del “dónde” es fundamental para que el alumno puede empezar a improvisar, pues le limita un espacio de acción potenciando su creación a partir de las relaciones que le sugiere este espacio. Además el establecimiento de un espacio es importante para que el actor aprenda a moverse en el escenario de manera orgánica y acorde con lo que exige la escena construida a partir del mismo. Para establecer el espacio, necesitamos referentes que puedan comunicar al público exactamente dónde estamos sin la necesidad de la palabra o de una escenografía. Esos referentes son, indudablemente, la utilización de los objetos que son

²⁰⁶ SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 45.

propios a este espacio y que lo definen. Para concretar el dónde, necesitamos estar preparados para definir el qué utilizamos, o sea, la actividad que desarrollamos. Si quiero dar la ilusión de estar en la cocina, puedo empezar a picar legumbres o encender la lavadora, de esta forma, mi actividad crea el espacio. Según Spolin:

“E assim, a través da discussão e da apresentação de perguntas orientadas, os alunos-atores concluem que nós sabemos oonde estamos através dos objetos físicos à nossa volta.”²⁰⁷

Para Spolin, la escena teatral improvisada es, resumidamente, un juego de relaciones humanas. Así, el establecimiento del “quién” es fundamental al entendimiento y a la construcción de la acción dramática. Normalmente lo que define los personajes o los roles en el teatro es lo mismo que los define en la vida cotidiana: su comportamiento. Sabemos que dos personas a las que no conocemos son pareja porque se besan, así como sabemos que dos personas no se conocen porque no se miran, etc. La observación de las relaciones humanas es fundamental al actor improvisador, una vez que tiene que construir un personaje en muy pocos segundos y definirlo no sólo para el público, pero también para su compañero de escena.

Una actividad, el “qué” también puede definir un personaje y su relación con los demás. Así, si un actor empieza una improvisación limpiando un gran escaparate, tenemos la información suficiente del lugar y del personaje, aunque podamos romper con las expectativas y transformarlo en algo totalmente distinto. Lo importante es aclarar a los alumnos-actores que cada acción en el escenario debe tener una razón de ser, debe crear algo con que los demás puedan jugar y contribuir a la construcción de la escena. Ese “algo” puede ser un espacio, una actividad o un rol, lo importante es que sea claro y que abra las posibilidades de la improvisación o juego teatral.

²⁰⁷SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. p. 82.

“Na medida em que as perguntas continuam, os alunos concordarão que geralmente temos uma razão para estar em determinado lugar e para fazer alguma coisa – para manipular certos objetos físicos, para entrar em certos lugares e salas. E assim, o ator deve ter suas razões para manipular certos objetos no palco, para estar nun certo lugar, parar atuar de um certo modo.”²⁰⁸

Resumiendo, podemos afirmar que el proceso de trabajo de Viola Spolin es progresivo y parte de la sensibilización del alumno-actor hacia la escucha de sí mismo, de sus compañeros y del espacio hacia la construcción de escenas improvisadas a partir del establecimiento de espacios, personajes o actividades. Está claro que la construcción de improvisaciones también ocurre de forma gradual desde juegos más sencillos hacia juegos que trabajen con sugerencias del público, elementos de vestuario, escenografía, etc.

2.11. El trabajo con la acción interior.

Como ya habíamos dicho antes, es imposible abarcar toda la complejidad de esta metodología dentro del marco de este trabajo. Entretanto, nos parece relevante resaltar que el objetivo de Spolin es que el alumno-actor vaya familiarizándose con la utilización de una acción interior, o sea, con la fisicalización de un sentimiento, y con una actividad u ocupación que denote un espacio o relación creando un conflicto o “problema de actuación” que avance la acción improvisada.

La acción interior es definida por Spolin como: “fiscalização do sentimento e substitui o termo emoção quando necessário”. El trabajo de la autora americana visa alcanzar un grado de sinceridad en la actuación de sus alumnos-actores a partir de su implicación en el juego y de la concentración en el foco de atención u objetivos del mismo. Podemos decir que es un camino indirecto que puede llevar a la expresión del

²⁰⁸ *Ibíd.* p. 84

sentimiento o emoción de determinado personaje, pero que no busca la emoción personal del actor.

2.12. Los objetivos del *Theatre Games*.

La educadora se preocupa en diferenciar su trabajo del psicodrama. Según la autora, el objetivo de los juegos teatrales no es hacer revivir viejas emociones personales en escenas, sino crear situaciones de juego que permitan que las emociones del momento afloren si son necesarias. Su metodología siempre se centra en el aquí/ahora y, aunque desarrolle dinámicas que trabajen la acción interior, no tiene un carácter terapéutico, sino pedagógico. Spolin hace hincapié en la necesidad de interrumpir cualquier ejercicio en que los participantes estén trabajando con sus sentimientos personales y no que los objetivos del juego para evitar el “exhibicionismo, psicodrama e mau gosto generalizado” Según Spolin:

“Por isso devemos criar nossa própria estrutura (realidade no palco) e representá-la, em lugar de vivenciar velhas emoções. Desta forma, é acionado todo um processo que cria sua própria energia e movimento (emoção) no aqui/agora. Evita-se assim o aparecimento do psicodrama em ambos lados do palco, pois o psicodrama é um veículo especialmente destinado a questões terapêuticas – com o objetivo de extrair emoções antigas dos membros participantes e colocá-las numa situação dramática, para examiná-las e libertar o indivíduo de seus problemas pessoais. A estrutura dramática é a única semelhança com o teatro. No treinamento teatral, a emoção pode ser facilmente provocada por muitas mentiras. Deve-se tomar cuidado para não usar inadequadamente a emoção individual ou permitir que o ator o faça. (...) O aluno-ator não deve fugir para o seu universo subjetivo e “emocionar-se”, nem deve intelectualizar sobre o “sentimento”, o que apenas limita a expressão do mesmo. A platéia não deve interessar-se pelo sofrimento, alegria ou frustração pessoal do ator que está interpretando. É a habilidade do ator para interpretar o sofrimento, alegria e frustração do personagem o que nos mantém cautivos”²⁰⁹

²⁰⁹SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Ed. Perspectiva. Sao Paulo, 2003. p. 216.

2.13. La aplicación del *Theatre Games* en la actualidad

Para hacerse una idea de la amplia utilización de estas técnicas en la pedagogía actual, en Estados Unidos esos ejercicios son aplicados con éxito por profesores del Elemental, Midlle y Hight School en todo el país, según informaciones encontradas en *Improvisação para o Teatro*.

En Brasil se desarrolla, desde hace años, una línea de investigación en la *Universidade de Sao Paulo* sobre los juegos teatrales y su aplicación es recomendada en la publicación que determina los parámetros curriculares nacionales del *Ministerio de la Educación*, además es la metodología más conocida y empleada en la enseñanza de teatro para niños y jóvenes²¹⁰.

Aparte de la utilización de las técnicas de Spolin como método de enseñanza teatral y como improvisación-espectáculo, diversos directores americanos, entre ellos, su hijo Paul Sills, también utilizaran los *Theatre Games* como instrumento para la interpretación y la creación de escenas en el teatro tradicional. Así, podemos decir que Viola Spolin ha influenciado enormemente a pedagogos, directores y actores que, en los juegos teatrales, han encontrado los más diversas aplicaciones.

“Employing games could more easily bring the placer (or actor) into the “space” (the stage “at the moment”) and out of hi sor her own prohibitive head. Games would serve as a gateway to “playing” rather than acting”²¹¹

²¹⁰ En España, he buscado informaciones a este respecto y no he encontrado datos relevantes, además no pude acceder a ninguna traducción española de los libros de Spolin.

²¹¹ STAVRU. W. *Second City and Story Theater Founder*. The Bardian. The Bard College Alumni/ae Publication. November. 1996

II.III.IV. Reacción transformadora del teatro

1.0. *The Second City, The Compass Players, The Story Tellers*

– Paul Sills



1.1. Justificativa de la elección de estos colectivos creadores

The Second City, *The Compass Players* y *The Story Tellers* tienen en común, además de la práctica de la improvisación como espectáculo, la colaboración de Paul Sills en su fundación y en la formación de sus líneas de trabajo.

Estos colectivos, y sobretodo *The Second City*, han contribuido decisivamente a la construcción de la reciente tradición del teatro improvisado en Estados Unidos que, posteriormente, influenció los demás formatos de improvisación en otros países de América y Europa.

The Compass Players ha sido pionero en la utilización de la improvisación ante el público en el Chicago de los años 50. Posteriormente, *The Second City* surgió como un importante referente del espectáculo improvisado creando el conocido formato de improvisaciones cortas a partir de títulos del público comúnmente utilizado en la mayoría de los formatos actuales de impro-espectáculo. Por último, *The Story Teller* recupera la tradición de la narración oral de cuentos o fábulas populares a través de la improvisación ante el público, contribuyendo a la construcción y recuperación de una memoria de determinada comunidad.

La importancia de estos colectivos en la tradición reciente del teatro improvisado en Estados Unidos y su influencia en los actuales formatos de impro-espectáculo en otros países justifican su inclusión en este estudio. Además, la participación de Paul Sills en su fundación y desarrollo incrementa la utilización de las técnicas de Viola Spolin en la improvisación como espectáculo de la segunda mitad del siglo XX.

Estos colectivos han transformado la manera del hacer teatral en la segunda mitad del siglo XX, introduciendo la improvisación bajo los más variados formatos de espectáculo. Son los principales responsables por la difusión de la impro-espectáculo y

han influenciado al *Match de Improvisación* y a muchos de los formatos de talk shows actuales.

Sus objetivos se acercan a la transformación de la práctica teatral, abriendo el espacio de participación del público, eliminando las distancia entre estos y los actores, además de apostar por una construcción dramaturgica hecha al calor de la acción. Eso no quiere decir que estas experiencias no han pretendido contribuir a una transformación social, sino que su principal enfoque, u objetivo, pasa necesariamente por un cambio en el hacer teatral contemporáneo.

1.2. Breve trayectoria artística de Paul Sills.

Paul Sills ha sido uno de los principales responsables por divulgar y ampliar la metodología de Spolin. Trabajó la improvisación como espectáculo en diversas ocasiones y ayudó a lanzar varias compañías de improvisación en el mercado teatral profesional en los EUA en la segunda mitad del siglo XX. En una entrevista a Laurie Ann Gruhm, y hablando sobre su trayectoria personal y profesional, Sills se auto-define como una persona muy influenciada por las propuestas de su madre y por el hecho haber nacido y crecido en constante contacto con el teatro y con los juegos tradicionales.

“I am a son of Viola Spolin, so I was in some of her theatre game workshops at Hull House, Chicago. It was her influence, which led me to read book after book of fairy tales from many cultures. Since she was the student of Neva Boyd, who taught traditional games and folk dances at her Recreational Training Center, I came in for a lot of playing. All this has stood me in good stead on my journey. As for education, I attended Chicago's Francis W. Parker School where there was a theatre complete with costume room, lighting equipment, scene shop and green room, and it seemed we were always doing plays or revues. At the University of Chicago, where there was no drama department (or football team) under Robert Maynard Hutchins, we had a most active theatre life, doing classics, readings, poets' theatre,

what have you. It was here I started reading Brecht and first directed his storytelling show *Caucasian Chalk Circle*.”²¹²

1.3. *The Compass Players*

Paul Sills ingresa en la Universidad de Chicago en 1948 y empieza su andadura teatral en un importante grupo de teatro universitario, destacándose como un brillante director. Con David Shepherd, entre otros, funda *The Compass Players* en 1955, la primera compañía de improvisación teatral de los Estados Unidos. Inspirado por los juegos teatrales y la estructura del cabaret satírico, Sills crea un formato de espectáculo donde la audiencia participa activamente y los actores improvisan escenas vinculadas a la realidad de los asistentes. Según Sills:

“Theater comes out of the consciousness of the community. Theater is concerned with reality. Reality is shared. And reality of the moment can occur only with spontaneity. People suffer from fantastic restrictions on their self-understanding... They're measured against all kinds of nonsense standards with the result that their personal selves are locked inside them. The confirmation of their own existence must come to people or else they find it in negative ways such as delinquency or apathy or reactionary behavior, the shrinking of the person from the common good... I think theater is responsible for the image of the human. Making theater that mirrored the human image and reflected the consciousness of the community is exactly what the Compass Players did. The troupe consisted of actors and volunteers who were excited by the idea of satirical cabaret theater that would enlighten and inspire its immediate community. (...)The actors also participated in workshops led by Spolin, who briefly returned to Chicago at the urging of Sills and Shepherd. The audience could expect process, not perfection, as they watched the players on stage building scenes and characters before their eyes. The result, when it worked (and it often did), was spectacular.”²¹³

Sills, junto al *Compass Players*, pretendía encontrar en la improvisación-espectáculo un espejo que pudiera reflejar la realidad de una comunidad específica en el momento mismo en que se produce el encuentro de varias personas en torno a una función teatral. *The Compass Players* conseguían mantener el interés de la audiencia y

²¹² GRUHN, L. *Interview: Paul Sills reflects on story theatre*. The Bardian. The Bard College Alumni/ae Publication, November. 1996. p. 108.

²¹³ SILLS, P. *Something Wonderful Right Away*. Limelight Editions, 1987. p. 34.

volcar sus expectativas hacia la construcción de una escena cuyas bases son la espontaneidad, la escucha y la creatividad. Así como su madre, Sill exige la presencia de la intuición en la acción teatral y encuentra en los juegos teatrales una herramienta de desarrollo de la espontaneidad y de la comunión con el público. Esta comunión es fundamental para explorar el complejo mundo del ser-humano y de sus relaciones a través del juego y de la improvisación.

“To Keep the intellect out of the games, Sills makes his students talk and move in show motion or speak in gibberish in the hope that they can duck their intellects and stay focused in the present and, from there, get to a shared place where a greater realit unfolds, whose roots reach into the firm ground of human relationships and community.”²¹⁴

The Compass Players se disuelve al final de los años 50, pero deja una gran influencia que deriva en la formación de diversos grupos de improvisación teatral en Nueva York, St. Louis, entre otras ciudades americanas. Influenciada por esa primera experiencia en el Chicago de la década de 50, la técnica de los juegos teatrales de Viola Spolin es conocida y practicada por diversos colectivos teatrales, pedagogos, etc. Paul Sills, que empieza a destacar en el medio teatral profesional y siguió su andadura en la investigación de la impro-espectáculo fundado otros colectivos que también marcarán la historia reciente del teatro americano.

²¹⁴www.sil&co.com

1.4. *The Second City*

The Second City fue co-fundado por Sills en Chicago en diciembre de 1959 y estuvo formado por los actores Roger Corroer, Severn Darden, Andrew Duncan, Barbara Harris, Mina Koib, Eugene Troobnick y el músico Bill Mathieu. Tuvo un éxito inmediato de crítica y público y es considerada con una de las principales compañías del teatro americano del siglo XX. Actualmente *The Second City*, sin la presencia de Paul Sills, tiene en cartel varios espectáculos de improvisación realizados regularmente en sus sedes en Chicago, Toronto, Las Vegas, Detroit y Cleveland, además de espectáculos en giras por todo el mundo, participación en el cine y en la televisión y talleres de formación y entrenamiento en las técnicas de improvisación en Los Ángeles. Esta compañía es considerada el grupo de más larga trayectoria en la impro-espectáculo de la historia del teatro americano, siendo una referencia fundamental al desarrollo de la improvisación en este país.

Paul Sills estuvo coordinando *The Second City* desde 1959 a 1965 con una enorme popularidad actuando en Broadway y off-Broadway y fundando una tradición en improvisación como espectáculo en Estados Unidos. Para comprobarlo basta decir que en el formato típico de improvisación espectáculo compuesto por impros cortas a partir de sugerencias del público, *The Second City* ha sido el pionero. La página web del grupo, en su formación actual, comenta sus inicios:

“The War was Cold. Senator McCarthy intimidated. Cars were big and TV screens were small. President Eisenhower denied involvement in a scandal and there was turmoil in the Middle East. But in Chicago, a group of hip, creative and intellectual University of Chicago students were coalescing into a group that would soon revolutionize both comedy and theater forever”²¹⁵

La trayectoria del grupo se desarrolló desde los años 50 lanzando a gran parte de los actores, escritores y directores más importantes de los Estados Unidos, tales como

²¹⁵ www.secondcity.com

John Belushi, Harold Ramis, Betty Thomas, entre otros. En los 70, el Second City se lanza definitivamente con la apertura de un show televisivo que marcó la historia, *The Saturday Night Live*, alcanzando gran popularidad. Pasando por diversas transformaciones en su composición, compaginando el teatro y la televisión y adaptándose a los nuevos tiempos, *The Second City* resiste hasta hoy como uno de los más importantes grupos teatrales de su país. Su estrecha vinculación con la denuncia de la realidad política y económica se hizo presente en el más importante acontecimiento de este siglo reciente, el ataque a las torres gemelas. Sobre su trayectoria en la presente década, afirma el grupo:

“The market crashed. CEOs lied through their teeth. President Bush denied involvement in a scandal, and there was turmoil in the Middle East. In the aftermath of the terrorist attacks on September 11th, The Second City was faced with its own small challenges. Embryos on Ice, which opened two weeks after the attacks, allowed people to laugh at something else. In November, Holy War Batman allowed people to laugh at their own fears and prejudices resulting from the attacks.”²¹⁶

Otro de los puntos fuertes de la trayectoria del grupo desde su fundación es la divulgación de las técnicas de improvisación, originalmente heredadas de Viola Spolin, al gran público norte-americano. Actualmente, el grupo desarrolla un proyecto de entrenamiento en las técnicas de improvisación experimentadas por ellos en sus 50 años de trayectoria artística a los más diversos públicos. Su formación se divide en tres categorías: los *Training Centres* destinados a niños y adultos de diferentes niveles; el *Creative Education*, presente sólo en Canadá y destinado a estudiantes, profesores, directores y demás personal de la enseñanza secundaria; el *Second City Communications* destinados al entrenamiento del personal de empresas y demás sectores del negocio.

²¹⁶ www.secondcity.com

“Throughout its history, The Second City has used improvisation as a training and education tool both on stage and off. In addition to the many actors, writers, directors and producers that have trained with the company, scores of other individuals from nearly every walk of life have benefited from these programs. Today, Second City has three different divisions that provide training and education to thousands of individuals each year.”²¹⁷

1.5. Principales objetivos de The Compass Players y The Second City.

En sus inicios, tanto *The Compass Players*, como *The Second City* empezaron a funcionar no como teatros, sino como un bar de copas por cuestiones legales y debido a las dificultades en abrir y mantener un espacio idóneo para sus actuaciones. Son colectivos que empezaron de manera amateur y se han ido profesionalizando poco a poco.

Ambos siempre han tenido en su origen una profunda preocupación política y social creyendo que la relación de ser-humano a ser-humano, de actor a público, sólo es realmente posible en el espacio libre de los juegos. Según Paul Sills:

“When you drop all the life problems and just invest yourself solving problems within the rules of the game – and since the rules are always about getting what happens next off the person that you’re responding to – it creates a sense of community.”²¹⁸

El humor siempre ha sido, para el *Second City* y para el *Compass Players*, una herramienta fundamental a la captación del público y a la denuncia de la realidad, evidenciando su carácter absurdo y cómico. Así vemos como, una y otra vez, la comicidad surge íntimamente vinculada a la improvisación y a la denuncia de la realidad inmediata.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ SILLS, P. *Something Wonderful Right Away*. Limelight Editions, 1987. p.08.

1.6. *The Story Tellers*

Paul Sills ha estado estrictamente vinculado al movimiento del 68 en Estados Unidos y se ha preocupado siempre por poder hacer del teatro algo cercano a la realidad y relevante para la comunidad. Sus primeras experiencias con la improvisación teatral, habían sido ideadas para la clase trabajadora. Entretanto, su mayor público ha sido siempre el público universitario y la intelectualidad.

Dentro de esta constante preocupación de influenciar la sociedad a través del teatro participando activamente de la situación político y social de su país, Paul Sills, todavía bajo la influencia del movimiento de 68, crea el *Story Theatre* en 1969. El *Story Theatre* presenta al público americano, infantil y adulto, un nuevo formato de espectáculo teatral. Según Sills:

“As for the other fairy tales in the first Story Theatre show, the audience found those that were relevant to their concerns and saw them as pertinent to the hour. Later, in San Francisco, in '73, the Blue Light no longer seemed relevant, and San Franciscans said the show we did there wasn't political at all. To sum up, Story Theatre was a response to a need I felt to say something in '68, and I found what I had long been looking for, a theatre that took place in pure space, the space of transformation.”

Desde su retorno a Chicago en 1963, Sills empieza a desarrollar una técnica de construcción de espectáculos a partir de cuentos populares “tales”, utilizando la improvisación como herramienta fundamental. El *Story Theatre* es fruto de esa investigación. Inicialmente basado en los cuentos de los hermanos Grim, Sills pretendía comunicar una lectura actual y comprometida de los cuentos seleccionados a través de los ejercicios de transformación desarrollados por su madre.

En la improvisación teatral, tal y como la entiende Spolin, es posible crear a partir del espacio vacío, un sin números de lugares imaginarios y un mismo actor es capaz de dar vida a diversos personajes sin vincularse al psicologismo predominante en la época. Todo se trata de encontrar los focos de atención del juego, de establecer unas

reglas comunes a todos los jugadores y mantener el objetivo de cada acción, estas premisas abren camino a la espontaneidad y a la creación. En la entrevista citada anteriormente, Sills habla de la aplicación de las técnicas de Viola Spolin como forma de elucidar y potenciar el sentido de los cuentos tradicionales.

"The answer is Spolin (with all deference to Shakespeare and Brecht); she has a genuine teaching and I am close to it. To take but one aspect, working with space objects, let me quote from her Theater Game File (Northwestern University Press), "Space Objects Commentary (Making the Invisible Visible": The teacher who has goals to reach and subjects to teach rarely has time or energy to allow inner feelings or thoughts to emerge. Workshop space object games/exercises assist in uncovering the hidden self. Objects made of space substance should be looked upon as thrusts/projects of this (invisible) inner self into the visible world. In effect, then, the invisible ball thrown to a fellow player ... is an aspect of a player's sharing and connecting with the fellow player who accepts and catches the invisible ball. To achieve this connection "Keep the ball in space and not in your head!" and "Give the ball its time in space!" are constantly side-coached. All intuitively perceive/ sense the unseen space substance as a manifest phenomenon, real! Space (the unknown) becomes visible through the event.... The use of space objects is not pantomime. Pantomime is an art form, sister to the dance that uses invisible objects as an actor uses lines. The purpose of space substances objects is not to develop such techniques (although they could be used to do so), but rather to awaken that intuitive area which understands and sees this physical evidence of the heretofore hidden inner self. Recognition of this added dimension of the world brings excitement and refreshment to all. When the invisible (not yet emerged, inside, unknown) becomes visible seen and perceived-theatre magic! This "hidden self," by the way, this "invisible inner self" is what fairy stories are about."²¹⁹

²¹⁹ GRUHN, L. *Interview: Paul Sills reflects on story theatre*. The Bardian. The Bard College Alumni/ae Publication, November. 1996

1.7. La labor de Paul Sills en la actualidad

Las técnicas creadas por Spolin y desarrolladas por Paul Sills en los grupos teatrales que ha fundado y dirigido pretenden acercar el juego, como espacio de la libertad, al arte teatral y acercar al teatro al momento presente y a la realidad del público que lo asiste. Sea trabajando la improvisación como espectáculo o como herramienta de construcción de espectáculo, Spolin y Sill han marcado la historia reciente del teatro norte-americano y han abierto un importante precedente a la creación de grupos de improvisación en este país.

Es importante resaltar la preocupación constante de ambos cuanto a la formación de las personas que experimentan el juego teatral y la improvisación como alumnos, actores o público. Sus teorías y la práctica llevada a cabo por madre e hijo estuvieron siempre vinculadas a la realidad social y a su transformación a partir de la transformación del hombre a partir del juego y del drama.

Actualmente, Paul Sills sigue desarrollando su trabajo con la improvisación al mando de una importante compañía teatral, *Sills & CO*, y junto a Nichols y George Morrison ha creado una escuela en NYC, New York's New Actors Workshop, destinada a la enseñanza de los juegos teatrales.²²⁰

²²⁰ Sills también enseña la técnica de los juegos teatrales en intensivos de improvisación en verano en Wisconsin.

1.8. Fotos del *Second City* en su formación más reciente²²¹ (fotos extraídas de la página web www.secondcity.com):



²²¹ No pudimos encontrar fotos de otros de los grupos estudiados en este apartado.



2.0. Theatre Sports y Comedy Sportz

2.1. Justificativa de la elección de estos colectivos

The Theatre Sports y *Comedy Sportz* son formatos de impro-espectáculo muy cercanos al *Match de Improvisación*. Parten también de la propuesta de acercamiento del teatro al deporte, haciendo del hecho teatral un acontecimiento participativo y siempre nuevo. Estos formatos conquistan, como en el caso del Match, al público, justificando su gran difusión en los más variados países. Además del acercamiento del teatro al deporte, la utilización de humor como clave principal de las improvisaciones es una constante en estos colectivos.

La trayectoria y los objetivos de estos formatos están íntimamente relacionados a los del *Match de Improvisación*. Ambos comparten su base teórica, el dramaturgo inglés Keith Jhonstone, además de relacionar el teatro al deporte a través de la improvisación ante el público. Entretanto, sus diferencias cuanto a las reglas, estructuras y dinámicas utilizadas hacen con que el *Theater Sports* y el *Comedy Sportz* merezcan una atención especial en este trabajo.

Así, la introducción de estos dos formatos en este trabajo se justifica por la necesidad de contextualizar el *Match de Improvisación* a través del análisis de los colectivos creadores más cercanos al tipo de improvisación practicado por los jugadores de Match. De todos los colectivos aquí descritos, el *Theatre Sports* y el *Comedy Sportz* son los más próximos a nuestro principal objeto de estudio, tanto en su estructura, como en sus bases teóricas.

La presencia de ambos formatos en los diversos festivales de improvisación de Europa y América, la gran difusión de su práctica a varios países y aceptación del público son motivos más que suficientes para su inserción en este trabajo.

2.2. Breve descripción del *Theatre Sports* y del *Comedy Sportz*.

El *Theatre Sports* es un formato de impro-espectáculo creado por Jhonstone a partir de la década de 70 y ampliamente practicado en los más diversos países: EUA, Holanda, Francia, Argentina, Méjico, etc. Así como el *Match de Improvisación*, consiste en el enfrentamiento de dos equipos a través de la improvisación ante del público y a partir de sugerencias del mismo. Los espectadores valoran cada improvisación determinando el equipo ganador de la noche. Según Helge Thun:

“In theater sport, two actor teams are confronted with each other. Scenes are improvised in accordance with suggestions from the public, which are compared by the public and graded by the public. Although nothing is prepared and none of the actors knows what kind of suggestions will be made on a particular evening, there are certain techniques for this type of improvisation which train creativity and spontaneity so that one is able to generate *in an instant*, without further preparation, a suitable response to a situation.”²²²

A partir del *Theater Sports* y basándose en las teorías de Jhonstone y de Spolin, Dick Chudnow crea, en 1984, el *Comedy Sportz* en Milwaukee, Estados Unidos. El *Comedy Sportz*, íntimamente relacionado a la estructura, dinámica y técnicas de entrenamiento del *Theater Sports*, es uno de formatos de impro-espectáculo más practicados actualmente, sobretodo en los Estados Unidos, y ha influenciado determinantemente los formatos de impro-espectáculos europeos.

En realidad se puede afirmar que el *Comedy Sportz* es un tipo específico de *Theatre Sports* practicado en Estados Unidos. Debido a su gran difusión en el medio de la improvisación como espectáculo acabó por constituirse en el principal referente del

²²² THUN, Helge. *Status and Improvisation*. In: www.comedysports.com

Theatre Sports en la actualidad. Así, es imposible separar el análisis de ambos formatos y serán tratados conjuntamente.

El *Comedy Sportz* también se define por el enfrentamiento de dos equipos a partir de improvisaciones y contando con las sugerencias del público que es, en última instancia, el que define los ganadores de cada partido. En su página web, el *Comedy Sportz* describe sus actuaciones:

“Comedy Sports is competitive, improvisational humor. Two teams, the Sharks and the Jets, compete for points by playing a series of improvisational games. The whole match is officiated by a referee who keeps order on the field.

That means that NOTHING in the show is scripted or rehearsed. We get suggestions from the audience and then base our scenes on them. The results are spontaneous, exciting and always funny.

Comedy Sports plays like any other sporting event, except the audience is just as involved as the players! Look for the chance to join us on stage as an audience volunteer, and become an Honorary ComedyCitizen. Feeling more reserved? Play along as an audience judge, and help decide who wins the match!”²²³

Esa descripción nos acerca mucho a los partidos de *Match de Improvisación*, dónde el público también tiene una función relevante, aunque no interfiera directamente en las improvisaciones al no sugerir temas a las mismas²²⁴. En el *Comedy Sportz*, la presencia y la participación del público se hace aún más efectiva, pues las improvisaciones se construyen partiendo siempre de sus ideas o contribuciones que pueden ser echas previamente a la impro o en el momento mismo de su ejecución.

Estas contribuciones pueden llegar al punto de que los improvisadores recreen situaciones vividas por el alguien del público que pasa a tener el control de la improvisación accionando una bocina caso lo que se haga en el escenario no le agrade.

²²³ www.comedysportz.com

²²⁴ Adelantamos un poco de la información que será presentada en el siguiente capítulo sobre el Match de Información y recordamos que, a excepción de algunas ligas de improvisación que piden sugerencias al público, los temas de las impros en el Match es seleccionado por un equipo de personas de cada liga.

Esta situación, extremadamente divertida, es utilizada por muchos grupos de *Comedy Sportz* y *Theater Sports*.

“True life stories are stranger than fiction on this improvised talk show. One of the performers acts as a talk show host, interviewing the special guest "star". Things get crazy when TheatreSports performers spontaneously re-enact the victim's "star's" life before their very eyes. Imagine the most embarrassing moments of your life (or better yet, someone else's) re-enacted on the stage by our team of improvisers - first day of school, marriage proposal, or first day of job.”²²⁵

2.3. Estructura de funcionamiento de ambos formatos

Los partidos de *Theater Sport* o de *Comedy Sportz* se organizan, comúnmente, a partir del enfrentamiento de dos equipos de cinco a seis jugadores a través de siete a veinte escenas improvisadas de duración indeterminada que deberán ser valoradas por un grupo de jueces extraídos de la audiencia. La diversión está garantizada pues el público es un elemento activo que no sólo propone los temas de la improvisación, sino que también decide directamente el resultado de cada partido.

Cabe resaltar la gran flexibilidad de esta estructura que permite a cada colectivo que la practica la creación de nuevos formatos de impro-espectáculo basados en la misma. La liga de *Comedy Sportz* de Vancouver, por ejemplo, ofrece una gran variedad de formatos de *Theater Sports*, que van desde espectáculos centrados en los temas de las obras de Shakespeare, hasta formatos específicos para el Día de San Valentín, para la Navidad o espectáculos de largo formato dónde el público trata de descubrir el autor de determinado asesinato, etc. Citaremos la descripción de su espectáculo de largo formato extraída de su página web:

²²⁵ www.vtisl.com

“A witty combination of a traditional Agatha Christie drawing-room crime, a formula as familiar as the board game Clue, and the devotion to both improvisation and audience participation that characterizes TheatreSports.

The twist is that the nine principle "suspects" are constantly put on their mettle as the spectators bombard the cast each night with diverse suggestions as to clues, motives, secrets and weapons. Even the cast doesn't know "who did it" until the end!”²²⁶

2.4. Breve trayectoria del *Comedy Sportz*

En 1988 se crea una liga americana que pretende organizar los diez equipos de *Comedy Sportz* residentes en los EUA en la época. La *National Tournament*, liga americana de *Comedy Sportz*, sigue funcionando actualmente con espectáculos, campeonatos mundiales, y workshops de *Theater Sports*. Abajo, citaremos las principales ligas de *Comedy Sportz* de los Estados Unidos, junto a las fechas de su surgimiento y sus primeros partidos de *Theater Sport*. Esta información es el reflejo de la profusión de este formato de impro-espectáculo y su difusión en casi todo el territorio norte-americano.

1984	Milwaukee, WI	1992	Philadelphia, PA
1985	Madison, WI	1993	Indianapolis, IN
1987	San Jose, CA		Portland, OR
	Chicago, IL		Buffalo, NY
	Washington, DC	1997	Richmond, VA
1988	Los Ángeles, CA	1999	Provo, UT
1989	Minneapolis, MN		Eugene, OR
1990	Houston, TX,	2001	Spokane, WA
	Quad Cities, IL		Dallas, TX

227

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

Siguiendo con la información, citamos los campeonatos realizados hasta la fecha de hoy entre las diversas ligas de Estados Unidos, y sus respectivos ganadores:

YEAR	CHAMP	RUNNER-UP
1988	Milwaukee	Madison
1989	Madison	Milwaukee
1990	Milwaukee	Madison
1992	New York	Milwaukee
1993	New York	San Jose
1994	Milwaukee	New York
1995	Milwaukee	LA
1996	Kansas City	Philadelphia
1997	Quad Cities	New York
1998	Team América*	Milwaukee
1999	Portland	Team América
2000	Austin	Chicago
2001	Chicago	Los Ángeles
2002	Quad Cities	Milwaukee ²²⁸

La repercusión del *Theater Sports* y del *Comedy Sportz* no sólo se reduce a los Estados Unidos, en Europa existen numerosas ligas de improvisación que se dedican a este formato. Amsterdam y Berlín, entre otras ciudades europeas, organizan festivales de improvisación anuales dónde los colectivos invitados, además de presentar sus propios formatos de impro-espectáculo, participan en espectáculos de *Theater Sports* jugados entre los diversos participantes.

Entretanto, al contrario de los mundiales de *Match de Improvisación*, dónde cada país lleva su equipo de competición, en este tipo de festivales los equipos son hechos

²²⁸ *Ibíd.*

entre los miembros de cada liga invitada. Así, se mezclan estilos de improvisación, idiomas y culturas, contribuyendo al intercambio de experiencias y a la diversión de todos los participantes, público y actores. También se crean diversos formatos de impro-espectáculos específicos a estos encuentros. Estos formatos pueden ocurrir en lugares inusitados, como una piscina vacía, o pueden innovar en la manera de estructurar la improvisación: mayor o menor participación del público, mayor o menor duración, la introducción de elementos del circo, etc.

2.5. La importancia del entrenamiento en el *Theater Sports* y en el *Comedy Sportz*.

La gran difusión del *Theater Sports* en todo el mundo, hace con que numerosos periodistas y estudiosos investiguen sobre sus orígenes y las claves de su éxito. Las diversas ligas destinadas a estos formatos de impro-espectáculo realizan numerosas actividades artísticas consiguiendo, a veces, sustanciosos beneficios económicos, tanto en la venta de las entradas para sus variados espectáculos que siempre están a rebosar de público, como con la realización de diversos workshops destinados a estudiantes de diferentes niveles y actores amateurs o profesionales. La profesionalización de los colectivos destinados al *Theater Sports* es fundamental al desarrollo de sus técnicas y al aumento de la calidad de sus espectáculos.

Una vez más, vemos como la necesidad de entrenamiento y constancia en la formación del actor-improvisador es fundamental al éxito de sus improvisaciones y a la supervivencia de las ligas de improvisación en el mercado artístico de cada país. El éxito de los espectáculos improvisados está garantizado porque el público se divierte y se sorprende con la capacidad de los actores en enfrentarse a situaciones comprometidas con ingenio y velocidad.

Entretanto, esta no es una capacidad innata, sino fruto de un trabajo intenso y constante practicado en cada colectivo de manera distinta, pero siempre sobre las bases de teóricos como Jhonstone, entre otros. Según Anne Ursu, en una breve retrospectiva de la trayectoria de estos formatos de impro-espectáculos:

“In the 1970s, British theater guru Keith Johnstone started the renaissance of improvisation. Theater, he said, had become too pretentious, too inaccessible. Improv would bring back the audiences, allow them to laugh, help them identify with performers stripped bare and placed on the spot. Out came Theatresports, which made comedy a competitive event. With a structure and a gimmick, Johnstone delivered the audiences.

This example spawned an improvisational boom in Western theater, and like every other art form (or commercial product) today, it has since splintered into dozens of variations on an unwritten theme. For some, improv is comedy; for others, it's instant theater. There's a good deal of heady theory and interdepartmental sniping floating around--even here in these nice Twin Cities--as groups try to carve out professional niches within an activity that seems inherently amateurish at its core.

But, to its practitioners, improv is no funny business. Improvisers can hone their comedic skills. They can turn a healthy profit. They can strut their stuff for a chance at the big time. And, if some local folks are to be believed, they can learn to heal their inner pain. Improv comedy is, in a literal sense, a big joke. (...)

Both of these groups are making it--enough to keep going, and even to grow. People show up for improv comedy in greater numbers than they do for much independent theater. There is something more accessible about it to mainstream audiences, an expectation that one will be entertained, instead of bettered.²²⁹

²²⁹ URSU, Anne. *Funny Business*. In: Arts Feature Publisher. octubre de 1998.

2.6. El balancín del status.

El *Theater Sport* y el *Comedy Sportz* son espectáculos esencialmente cómicos, como la mayoría de los espectáculos improvisados actuales. A diferencia del *Match de Improvisación* que tiene una base teórica propia desarrollada por Robert Gravel e Ivone Leduq, estos formatos se centran más específicamente en las teorías de Jhonstone. La técnica del control del status en escena, propuesta por el autor inglés en su libro *Impro: la improvisación y el teatro*, es el pilar de las improvisaciones realizadas en el *Theatre Sport* y en el *Comedy Sportz*. El entrenamiento cuanto al juego de los status es fundamental al actor que se desenvuelve en estos formatos de impro-espectáculo²³⁰.

El *balancín de los status* es un trabajo referencial cuanto al tratamiento de la comedia y existe en cualquier situación risible, sea una escena teatral o un accidente cotidiano. El control del juego de los status en una improvisación es la condición *sine qua non* al control de la comicidad de la escena.

Según Jhonstone, cuando un actor sabe jugar con su status en relación a los demás personajes, al público o, incluso al espacio, no necesita de ninguna otra pauta para desarrollar la impro. Esta relación de status es la base fundamental de la construcción dramática de cualquier improvisación.

“Comedy is based to a large degree on the Status principle. The classic scene of the man who slips on a banana peel is only funny when he loses Status. If President Clinton slipped on the peel, that would be unbelievably funny, but if our fragile grandmother fell, we would be shocked and hurry to help her. The prerequisite is that the audience has empathy for the performer. The great classical tragedies function by the same principle. It’s expected that the tragic figure preserves his dignity even in death. If he gives up his Status and cries miserably, then we must have sympathy for him and the “greatness” of his sacrifice is lost.”²³¹

²³⁰ Así como las propuestas de Jhonstone, las teorías de los theatre games de Viola Spolin también son recuperadas por los grupos que desarrollan estos formatos de improvisación, siendo éstos profundamente influenciados por The Second City.

²³¹ Ibíd.

El status, según Jhonstone, no es algo inherente a una persona o a un personaje y tampoco es algo estable dentro de una situación. Jhonstone advierte a que no se debe confundir la noción de status dentro de la improvisación con el status social. Un personaje puede pertenecer a un status social bajo y realizar un status alto en determinada situación. Por lo tanto, el status, tal y como lo entiende Jhonstone, es algo que está íntimamente relacionado a la acción, o sea, no depende de quién es determinado personaje sino de lo que **hace** en la situación escénica.

Según el teórico inglés, de la misma forma que el status no es algo inherente o arbitrario, tampoco se puede hablar de una neutralidad en ninguna situación. Cualquier acción determina un status alto o bajo en relación a los demás. Según Jhonstone:

“Otro de los primeros hallazgos fue que no había la posibilidad de ser neutral. El “Buenos días” que podría ser vivenciado como disminuidor por el gerente, podría ser experimentado a la inversa por el empleado. Los mensajes son modificados por los receptores.

A veces vemos que algunas personas tratan de ser neutrales en la fotografías de grupo. Posan de brazos cruzados o pegados al cuerpo, como para decir: “¡Miren! No pido más espacio que el que merezco”, y se paran muy erguidas como diciendo: “¡Pero tampoco soy sumiso!”. Si alguien nos enfoca con su cámara, estamos en peligro de que nuestro status quede al descubierto, de modo que payaseamos o tomamos deliberadamente una actitud inexpresiva. En las fotografías formales de grupo es habitual ver que las personas mantienen su status. Se obtienen resultados muy diferentes cuando no saben que están siendo fotografiadas.”²³²

Así, vemos como el status puede surgir no sólo a partir de qué dice un personaje, sino también a través de sus gestos o de cómo este se coloca en el espacio. Normalmente, en la vida cotidiana, la relación de status se manifiesta inconscientemente y sin que las personas tengan el control de la situación. Para Jhonstone, el actor-improvisador debe saber estudiar las relaciones de status de la vida cotidiana para poder reproducirla en la improvisación de manera conciente y controlada.

²³² JHONSTONE, K. *Impro: Improvisación y el Teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 2000. p. 27.

En su libro, *Impro*, Jhonstone demuestra como determinado personaje puede demostrar un status bajo o alto simplemente por la manera cómo camina por el espacio al esperar un autobús, o la manera cómo se sienta en una silla de la sala de espera de un dentista, etc.

El teórico inglés deja claro que el status es algo que se establece en referencia a alguien o a algo: un personaje adopta un status bajo en relación con su superior o con un coche de lujo, por ejemplo. Entretanto, esta relación de status no es fija, es algo flexible y puede alterarse por la introducción de otro personaje, por el paso del tiempo, o por cualquier otra oferta surgida de los actores o del público. Jhonstone afirma que el status no es algo inamovible dentro de una situación, está en constante movimiento y funciona a través de lo que él llama *el principio del balancín*. Según Jhonstone:

“Muy pronto descubrimos el principio del “balancín”: “Tú subes y yo bajo”. Entren a un camarín y digan: “Conseguí el papel”, y todos te felicitarán, pero se sentirán disminuidos. Digan: “Me encontraron muy viejo”, y los demás lo lamentarán, pero estarán notoriamente eufóricos. Los reyes y los grandes señores acostumbraban a rodearse de enanos y lisiados para elevarse en contraste.”²³³

Para el dramaturgo, la enseñanza del control del status se basa, necesariamente, en la observación de la vida cotidiana y de los status que se establecen en cada situación. También es fundamental observarnos a nosotros mismos y qué status asumimos en cada momento de nuestra vida diaria, sea a la hora de comprar el pan, quejarse con la empresa telefónica, decir te quiero o acariciar a un perro en la calle. Aún según Jhonstone, la rigurosa observación del *principio del balancín* en la vida diaria nos permitirá tener una gran capacidad de controlar el juego del status en una situación dramática.

²³³ *Ibíd.* pp. 27-28.

Jhonstone afirma que cada improvisador tiene un status dónde se siente más cómodo y, a la hora de improvisar, este status preferencial se establece de manera inconsciente o a su pesar. El reconocimiento de este *status cómodo* de cada uno de los actores, les permite empezar a jugar en la improvisación, cambiando su status de acuerdo con sus objetivos y siempre a partir de una escucha absoluta en escena.

Para Jhonstone, es necesario que el actor salga de su “status personal” para empezar a alcanzar el status de un personaje. Para ello, el actor improvisador debe estar escuchando, momento a momento, las ofertas que surgen en la improvisación y adaptando su status a las situaciones se desarrollan en escena.

Para el teórico inglés, es importante que el actor no asuma un status muy elevado o muy pequeño con relación a otro actor, pues eso acabaría determinando una indiferencia hacia el otro e imposibilitaría la escucha de su compañero. Un rey, citando un ejemplo de deficiencia en el juego de status, no está pendiente de todo lo que hace el vasallo que limpia las escaleras de su palacio, muchas veces ni siquiera lo ve. Por eso, Jhonstone afirma que la relación de status en la improvisación debe estar siempre medida, ligeramente arriba o abajo con relación al otro personaje. Esa medida, además de potenciar la escucha, permite que el *principio del balancín* funcione y que los status puedan cambiarse, haciendo con que la improvisación sea más interesante e inesperada.

Aún según Jhonstone, en el *principio del balancín* de los status, es fundamental observar que los improvisadores pueden mantener su relación de status bajo control. O sea, un improvisador debe ser capaz de bajar el status de su compañero o subir el suyo de manera conciente y siempre preocupado en mantener el interés del público en la improvisación. El cambio de status no debe, según Jhonstone, darse a partir de discusiones o peleas, pues la improvisación pierde el interés cuando se deriva a una discusión, dónde todos están bloqueando las ofertas de los demás.

2.7. Jugar en “positivo”.

En el *Theater Sports*, así como en otros formatos de impro-espectáculo, es fundamental que el improvisador sea lo suficientemente hábil para bajar el status de su compañero sin atraer la compasión del público y, consecuentemente, la indisposición de la audiencia hacia su persona. Es lo que Helge Thun denomina la jugar en “positivo”, o sea, provocar la disminución del status de determinado personaje sin provocar la compasión o rabia del público.

Este principio es de fundamental importancia sobretodo en lo que se refiere a las escenas cómica, pues, sólo podemos reír del personaje de Charlot al ser devorado por una máquina porque no nos apiadamos de él, no nos provoca compasión, pues sabemos que no le dolerá y que saldrá ileso de su aventura. Entretanto, difícilmente reiríamos al enterarnos que algún obrero se ha quedado enganchado a una máquina con consecuencias serias a su salud. Por ese motivo, es fundamental, según Helhe Thun, saber jugar la interrelación de status positivamente, sin caer en situaciones que se acerquen más al drama que a la comedia.

“Before I give a false impression and lead you into one bitter chicken fight after another, I need to give you a very important rule: The high Status of the performer must always remain *positive*.”

Positive is a another key word from theater sport. When I want to increase my Status and lower that of the fellow player, I can accomplish this in two ways. I can say to my neighbor “*Mr. Meyer, Tom just managed to get transferred. You’re always so nice to the rascal.*” I can also turn the same facts in a positive direction: “*Congratulations Mr. Meyer. You must be really proud that Tom was transferred. You have remarkable patience with him. Really great.*” In both cases I lower the status of Mr. Meyer but, in the first case, I make myself unpopular with my own aggressive behavior while, in the second case, I emerge as the sympathetic neighbor who is happy for Mr. Meyer.

The meaning of the just-described stage situation is apparent: If the performer embodies negative high Status (in this special case: he sinks the Status of the heckler in a negative way), then he quickly makes himself unpopular with the audience and an aggressive

atmosphere results. If, however, he takes a positive high Status, he retains not only the upper hand and his sovereignty but also a positive relationship with the audience.”²³⁴

No podemos obviar que el *Theater Sport* se organiza a través de una estructura competitiva entre dos equipos. Por lo tanto, es de esperarse que esta competitividad, que tiene como máximo juez el público, acabe por derivar en una especial atención por gustar a la audiencia y, así sumar puntos a su equipo. Siempre que no perjudique a la improvisación y de manera legal y elegante, los improvisadores, según Thun, deben preocuparse con conservar un status alto y la simpatía del público hacia sus acciones.

Para Helge Thun, uno de los principales estudiosos del *Theater Sports*, una de las claves del humor es que el público se ríe de un personaje que baja bruscamente su status. Al bajarlo, sube el status del público y le resulta gracioso. El viejo gag de alguien que se resbala en una cáscara de un plátano es un ejemplo más que evidente, cuanto más alto el status de la persona que se resbale, más graciosa la situación. Por lo tanto, para Thun, cuando determinado improvisador consigue bajar el status de su adversario sin atraer hacia él la enemistad del público, hace con que el mismo se identifique con su personaje y, consecuentemente, valore su actuación.

El concepto de Thun de jugar en “positivo” consiste en bajar rápidamente el status del compañero de escena sin, entretanto, atraer la enemistad del público hacia su personaje. Helge Thun afirma que el improvisador debe saber mantener un status elevado, pero siempre “positivo”, en una improvisación de *Theater Sports*:

“From this we can derive our extended second rule: The performer must always maintain the highest positive Status.

The extension of the rule is: the performer must always retain the highest positive Status without denigrating the Status of the observer. The performer must, in fact, elevate the Status of the observer until it is just below his own.”²³⁵

²³⁴ THUN, Helge. *Status and Improvisation*. www.comedysports.com

²³⁵ *Ibid.*

Thun también afirma que la manutención de un status elevado no puede derivar en la disminución del status del público, pues de esta forma, el improvisador se colocaría en una situación de superioridad frente a la audiencia, ganando su antipatía. Para él, el status del improvisador debe estar al mismo nivel del de la audiencia o ligeramente abajo, de esta manera el público se identifica con el personaje y aprueba sus acciones en escena. Según Thun:

“This means that he must always remain slightly above the Status of the assistant. When the difference is too large, the audience can't relate to the performer and sympathy turns into antipathy.

The rule for the close-up-performer might be the following: The performer must always maintain the highest positive Status. This should be as just above the highest Status of the group and he should not neglect the Status order of the group.”²³⁶

La manifestación de los status en una improvisación no es tan evidente como pueda parecer en un primer momento. Refiriéndonos a la vieja relación entre amo y sirviente, vemos como, no siempre el amo representa un status elevado o el sirviente un status bajo. Frecuentemente, la inversión de esta orden natural es lo que provoca la risa en una situación cómica. También podemos observar que, una persona que baja su status deliberadamente en una situación, puede estar subiéndolo con relación al público.

En una improvisación de Match de la *Liga de Improvisación Madrileña*, se estableció una disputa entre dos vendedores de barquillo para ver quién vendía más, los precios empezaran a bajar y ambos luchaban por su status atrayendo la atención de la clientela, llega un tercer personaje, con un status verdaderamente bajo, y vende los barquillos gratis, arruinando el negocio de los demás. Los dos primeros personajes se enfadan y el último, al ser cuestionado, hace como que no entendía la situación, los dos se van, y entonces él, sin competencia, empieza a vender sus barquillos tranquilamente. Ese sería un ejemplo de cómo un improvisador, utilizándose de un status bajo, consigue

²³⁶ THUN, Helge. *Status and Improvisation*. www.comedysports.com

la simpatía del público, y acaba dando la vuelta a una determinada situación. Según Thun:

“In daily life, each plays his own preferred Status, that is the Status that gives him the most certainty. It doesn’t matter if one plays a high Status (“Warning, bites”) or low Status (“Don’t bite, I’m not worth the effort”), one tries to maneuver oneself into the preferred position.”²³⁷

2.8. Oferta, aceptación y bloqueo.

Así como el control del status es fundamental a la hora de improvisar en el *Theater Sports*, la escucha, la capacidad de reaccionar ante lo imprevisto, la aceptación de cualquier oferta y el desbloqueo de la creatividad y de la espontaneidad siguen siendo elementos indispensables al actor-improvisador. Según Thun, el actor que se desenvuelve en el ámbito del *Theater Sports* y del *Comedy Sportz* debe tener una gran capacidad de aceptación de las propuestas del público y de las de sus compañeros, esta escucha y aceptación de las diferentes ofertas se une a su capacidad de adaptar su status a cada situación y sacar el máximo provecho de ella. Aún según Thun:

“There are two things that single out these performers: they accept every offer that the audience gives them (and when there are none, they unconditionally provoke some) and they are absolute Status experts who always manage to change their Status to fit the occasion. On one hand, they lower their Status and raise that of the audience in order to provoke an Offer. On the other hand, when necessary, they easily jump over the challenger in order to bring the situation under control again”²³⁸

Posteriormente, en el capítulo destinado a los elementos básicos del entrenamiento del actor-improvisador, desarrollaremos las propuestas de Keith Jhonstone sobre la improvisación. Entretanto, ahora es importante destacar, en consonancia con las formulaciones de Helge Thun, los tres factores básicos que influyen decisivamente en las improvisaciones del *Theater Sports*: la oferta, la

²³⁷ THUN, Helge. *Status and Improvisation*. www.comedysports.com

²³⁸ Ibid.

aceptación y el bloqueo. Posteriormente, reflexionaremos más pausadamente sobre la oferta, la aceptación y el bloqueo, conceptos básicos al desarrollo de cualquier improvisación. Helge Thun los destaca en sus escritos sobre la improvisación en el *Theater Sports* como los pilares de una buena improvisación.

Según Thun, una oferta es cualquier nuevo elemento que surge en la improvisación, sea este propuesto por otro actor, por el público o por alguna casualidad, un teléfono suena entre los espectadores, etc. Este nuevo elemento, caso sea bien recogido, es la chispa que potenciará el desarrollo de la acción.

La aceptación es su introducción en la situación. Según Thun, en el momento de aceptación de una oferta, los improvisadores no tienen que saber hacia dónde esta nueva información les llevará, lo importante es que la incorporen en la escena y sigan improvisando a partir de las asociaciones o reacciones que ésta provoca.

Aún según Thun, en consonancia con las propuestas de Jhonstone, el bloqueo es la negación de las propuestas. Esta negación paraliza la improvisación e impide que la acción avance. Según Helge Thun:

“In order to better explain this phenomenon, I need three further concepts from theater sport: Offer, Acceptance, and Blocking.

An Offer is every piece of new information, statement, or hypothesis, which is made on the stage during an improvised scene by an actor. The question “*Did you see what the postman brought today?*” is such new information.

The basic rule, or the highest law when improvising is: under all circumstances *accept*. When I accept the offer, I don’t know necessarily know what the postman has brought, but I help the scene to move forward by using precisely this information as a new statement providing a new offer, which helps the story to develop further. In a good improvisation the actors each make new offers and accept every new piece of information from their fellow players—a further manifestation of the principle “Positive.”

Blocking or saying no to an offer, for example “*What? It’s Sunday, there is no mail,*” causes the action to stop and the story to stagnate. Acceptance drives the story ahead and opens new ways for

development, while Blocking brings the story to a halt.”²³⁹

Vemos como, en el *Theatre Sports* y en el *Comedy Sportz*, el entrenamiento es fundamental a los practicantes de estos formatos de impro-espectáculos. Este entrenamiento tiene sus bases en las propuestas del teórico inglés Keith Jhonstone, propuestas que describiremos más detenidamente a seguir. Las ponderaciones de Helge Thun, hechas en consonancia con Jhonstone, demuestran el carácter de competitividad de estos formatos y la necesidad de agradar al público.

2.9. El *Theatre Sports* y el *Comedy Sportz* en la actualidad

Ambos formatos son recientes, creados a partir de la década de 70. Actualmente, son practicados por las más diversas ligas o grupos destinados a la improvisación en Europa y América. Pese a que no tengan la repercusión mediática del Match, el *Theatre Sports* y el *Comedy Sportz* son formatos frecuentes en los más diversos festivales de improvisación teatral.

En los Estados Unidos, conforme confirman los gráficos citados anteriormente, existen numerosas ligas dedicadas al *Comedy Sportz*, además de la existencia de campeonatos periódicos.

²³⁹ THUN, Helge. *Status and Improvisation*. www.comedysports.com

2.10. Foto del *Comedy Sportz* (extraída de su página web: www.comedysports.com)

)



III. El Match de Improvisación: su origen y dinámica de funcionamiento

III.1. El Match y sus orígenes

1.1. Lugar y fecha del surgimiento del *Match de Improvisación*

El *Match de Improvisación* nace en 1976 creado por Robert Gravel e Ivone Leduc. Se cuenta que ambos asistían a un partido de hockey sobre hielo, deporte nacional de Canadá, en un bar. Empezaron a hacer una serie de acciones “al improviso” parodiando el mundo deportivo y se dieron cuenta de que todo el bar había dejado de ver el partido para mirarlos. Quedaron el siguiente lunes en el mismo bar y el público fue aumentando. Pasados algunos meses de conversaciones, encuentros y entrenamientos con actores y actrices profesionales interesados en la improvisación, decidieron construir un espectáculo teatral basado en las técnicas de improvisación y con la estructura del hockey sobre hielo.

Esta anécdota sobre el surgimiento del Match, descrita por Koldobika en su libro *Explorando el Match de Improvisación*, resalta algunos elementos fundamentales que caracterizan el *Match de Improvisación*.

El Match empieza como un juego, como parodia, como divertimento de dos actores en su día libre. Este carácter abierto presente en el Match desde sus orígenes es fundamental para entender la gran receptividad del público. Público y actores comparten el placer del juego, del riesgo y de la creación al momento

El Match nace no sólo como una actividad distinta para los actores, también para lo fue para el público, pues lo hacían en su tiempo libre y para divertirse, como para el público, al no realizarse en los días, espacios y horarios propios del TEATRO²⁴⁰.

Según Koldobika:

“No es un éxito casual, sino una suma de factores que garantizaban un importante eco social. El Match se desarrolla lejos del teatro clásico,

²⁴⁰ Resaltamos la palabra teatro con mayúsculas por referirnos al teatro tradicional, el teatro de las grandes salas de espectáculos con un repertorio bien estudiado según el gusto de las élites.

con improvisaciones que usan expresiones populares y el imaginario colectivo, de manera que el público se reconoce”²⁴¹

1.2. Sus creadores y su contexto artístico-cultural

Robert Gravel e Ivonne Leduc eran actores profesionales, en activo en el momento de la creación del *Match de Improvisación*. Anteriormente, ya habían investigado posibles estructuras para un espectáculo totalmente improvisado. Aunque el Match, en un primer momento, se plantee como algo en que público y jugadores buscan divertirse, hay que resaltar que fue creado por actores con un control de las técnicas teatrales y en continuo ejercicio de la profesión. Esta característica será muy importante cuándo más adelante hablemos del entrenamiento del actor-improvisador. Entretanto, no pretendemos con eso descartar el hecho de que el Match sea un juego abierto a distintos niveles; desde ligas profesionales que disputan campeonatos en todo el mundo hasta grupos de estudiantes, jubilados, profesionales liberales, entre otros, que se dedican a jugar al Match y a disfrutar con ello. Koldobika, por ejemplo, lo acerca a la pedagogía y lo explora como una herramienta de crecimiento personal y colectivo, a través del desarrollo de la creatividad y de la imaginación.

“Nosotros entendemos el Match de Improvisación sobretodo como un juego, es decir como algo lúdico, donde tanto los actores como el público forman parte de un proceso de crecimiento, divertimento y placer”²⁴²

Nuestro objetivo en este estudio sobre el *Match de Improvisación* es describir y analizar una de las más conocidas y practicadas formas de espectáculo de improvisación: su origen, su estructura, su técnica y su práctica. Por ello la importancia de contextualizar el surgimiento del *Match de Improvisación* en Canadá. Según la web de la *Liga Nacional de Improvisación* de Canadá, grupo creado por Gravel y Leduc y que se dedica al Match desde hace 25 años:

²⁴¹ KOLDOBIJA, Vio. *Explorando el Match de Improvisación*. Ñaque Editora. Madrid, 1998. p. 19

²⁴² *Ibíd.* p. 21

“Durante los años 60 y 70, muchas compañías teatrales se interesaron por el teatro de improvisación y empezaron a investigar un método de improvisación para la escena. Muchas formas son propuestas, pero nadie se imaginaba el éxito del Match de Improvisación creado por Robert Gravel e Ivone Leduc. Este éxito está atribuido al carácter lúdico de este espectáculo que descubre grandes posibilidades a los actores y posee aspectos interactivos que proporcionan un espacio preponderante al público.”²⁴³

El Match surge de la urgencia de renovación del concepto de teatro. Los actores sienten la necesidad de participar más activamente de la creación de un espectáculo, de la misma forma que el público también reclamaba un espacio más amplio que el tradicional patio de butacas. Las recientes teorías sobre la improvisación, venidas principalmente desde Francia, con Jacques Lecoq, y Inglaterra, con Keith Johnstone, abren un nuevo campo de entrenamiento y de expresividad para el actor, potenciando el carácter efímero del acontecimiento teatral y el hacer aquí y ahora con el público.

Entre estas teorías sobre la improvisación que se han desarrollado en sentidos muy diversos destaca también Peter Brook por sus experiencias con la improvisación en el *Carpet Theatre*, (escenas improvisadas sobre una alfombra), y por su concepción de un teatro vivo con actores que consigan abandonar sus propios clichés y lanzarse a una expresividad más creativa y verdadera. Según Peter Brook, el objetivo de la improvisación y de su entrenamiento es el mismo: “alejarse del teatro mortal”.

“No se trata de rociarse con desenfundada euforia, como a menudo sospechan los extraños, puesto que la finalidad es llevar al actor una y otra vez a sus propias barreras, a los puntos donde desarrolla una mentira en lugar de la verdad recién-encontrada. (...) La finalidad de un ejercicio de adiestramiento es reducir, estrechar más y más el área personal. Hasta que quede revelado el origen de una mentira. Si el actor es capaz de encontrar y comprender ese momento quizá pueda abrirse a un impulso más profundo, más creativo”²⁴⁴

²⁴³ Ibid. p. 27

²⁴⁴ BROOK, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987. p. 80.

El *Match de Improvisación*, pasados más de 25 años de su creación, se convirtió en una nueva manera de pensar y de hacer teatro que conquistó a actores y público en todo el mundo y que merece la debida atención por parte de los teóricos del teatro.

1.3. El primer Match y su desarrollo hasta nuestros días

En 1977 surgen los primeros *Match de Improvisación* de la LNI dentro de la programación del TEMC (Théâtre Expérimental de Montréal). Estaban previstas apenas cuatro funciones, pero ante el éxito inmediato y la demanda del público, de actores y de escuelas de teatro interesadas en la novedad, se organizaron diecisiete funciones en la primera temporada.



245

Al año siguiente, el espectáculo contaba con seis equipos y más de sesenta artistas. Según la pagina web de la LNI:

“Es la institución de un movimiento teatral que hará escuela y que seguirá teniendo éxito hasta hoy. A la fórmula se añaden diferentes disciplinas artísticas, la danza, la música, la pintura y la poesía.”²⁴⁶

El Match conquista varios países en todo el mundo y actualmente es practicado en América del Norte, Europa, América-latina y Oceanía. En 1981 la LNI visita Francia haciendo una gira por Bordeaux, Marseille, Poitiers, Lile y Paris. Esta gira es decisiva,

²⁴⁵ Match de la primera temporada. Foto sacada de la página Web de la LNI: www.lni.ca

²⁴⁶ www.lni.ca. Actualmente hay más de setenta ligas sólo en Canadá.

pues lanza las bases de la organización de las ligas europeas, principalmente en Francia y Bélgica.

El formato nace en la parte francófona de Canadá, lo que hace que su expansión se dé primeramente a los países francófonos. Según la página web de la *LPI* (Liga Porteña de Improvisación), Argentina es el primer país de habla hispana en el cual se practica el juego; posteriormente se expande a varios países de Latinoamérica.²⁴⁷ A España, el Match llega en mediados de los ochenta a través del entrenador de la Liga Francesa, Michel López en contacto con Santiago Sánchez. Según la entrevista realizada a Santiago Sánchez en octubre de 2002:

“Después de todo ese trabajo yo me marché a París y conozco a Michel López y conozco de alguna manera todo el movimiento de la *Liga de Improvisación Francesa*. Michel López era el entrenador de la liga francesa. A finales de los ochenta, a mí me deslumbra la posibilidad de plantear un espectáculo donde la improvisación no sea una herramienta, sino el objeto en sí.(...) Yo en el 89 introduzco aquí por primera vez los Matchs de Improvisación en Valencia en la escuela de teatro de Aldaya donde yo era director. Hicimos una serie de grupos con actores, estudiantes, etc. Había cuatro equipos, había equipos de estudiantes, equipos mixtos y equipos de actores profesionales que es donde por primera vez empieza a trabajar gente como Carles Castillo y Carles Montolliou.”²⁴⁸

La popularización del Match crece en Canadá en el final de los setenta. En 1982 se constituye definitivamente su éxito con la retransmisión en directo de la final de la 6ª temporada de la *LNI* por la *Radio-Québec*. Posteriormente, el Match será difundido semanalmente por la *Télé-Québec* lo que contribuye a su popularidad y también a su expansión a otros países.

El primer mundial de Match de Improvisación ocurre en 1985 en Montreal y en Québec. El segundo se realiza en Francia en 1986, el tercero en Suiza en 1988, el cuarto

²⁴⁷ En octubre de 2002 se realizó el primer Match de Improvisación en Brasil con la ayuda de la *LPI*. En 2003 se pretende formar una liga de improvisación en Puerto Rico con la ayuda de miembros de las ligas colombiana y madrileña

²⁴⁸ Entrevista inédita realizada por Mariana Muniz a Santiago Sánchez en octubre de 2002.

en Bélgica en 1990, el quinto en Québec en 1992, el sexto en Marq-en Baroul en Francia en 1998, el séptimo en Genoblé en Francia y el último en Montreal, en 2002. A partir de 1998, la *LNI* efectúa adaptaciones de la fórmula original para la retransmisión televisiva del mundial en asociación con el festival *Just pour Rire*.

La importancia de la retransmisión televisiva no se reduce al aumento del público familiarizado con el Match, también influencia su estructura. Según la entrevista realizada a Fabio Mangoline, jugador invitado al último mundial en Montreal:

“El público votaba, pero había dos jurados que votaban también y había un tercer jurado que era Ivonne Leduq, el fundador del Match de Improvisación, que estaba arriba con una televisión, porque los matchs eran para la tele, entonces había que mirar si era bueno o no en el televisor. De aquellos tres tipos de jurado, el público, los jurados e Ivonne Leduq, se realizaba la puntuación final que podía ser 2.90 o 2.73, o algo por el estilo, pudiendo llegar hasta 3.7 o 3.8.”

En Madrid, el Match empieza a ser conocido en 1993. Caster Cicardini y Pablo Pundik organizan los primeros cursos y, en el 30 de abril de 1993, se produce la primera competición de *Match de Improvisación* de la capital española. Según la página web de la *Liga Madrileña de Improvisación*:

“A lo largo de un fin de semana irrepetible, seis equipos compiten teatralmente en la sala Ensayo 100 con la improvisación como única herramienta. Con la llegada en 1995 de Esteban Roel, actor y director de la Liga Latinoamericana de Improvisación y profesor de la Universidad Autónoma de México, se retoman los cursos con nuevos actores y estudiantes de teatro y se vuelve a poner en marcha el Match de Improvisación en Madrid. Tomando como sede el Taller de Teatro Asura, se crea un espacio donde poder investigar con regularidad sobre las técnicas de Improvisación.”²⁴⁹

En 1999 se crea, con el fin de seguir explorando sobre la improvisación teatral, la *Liga de Improvisación Madrileña (LIM)* con cuatro objetivos primordiales: investigar y desarrollar las técnicas de improvisación en el teatro; formar y perfeccionar

²⁴⁹ www.impromadrid.es

actoralmente sus integrantes; difundir la improvisación teatral como espectáculo y montar espectáculos de improvisación. Según su página web:

“Desde febrero de 1996 hasta el momento se han realizado, a lo largo de doce temporadas, más de cincuenta encuentros de Match de Improvisación. Salas como Ensayo 100, la sala Gurdulú o el propio Taller de Teatro Asura, han visto pasar a miles de espectadores, que se han sorprendido con más de 600 improvisaciones diferentes creadas por más de 30 actores. Además de Match de Improvisación, la LIM ha ampliado su campo con la creación de Chup-Suey, un espectáculo de improvisación teatral totalmente original estrenado en mayo del año 2000.”²⁵⁰

Cada liga, profesional o amateur, desarrolla su propio estilo de juego, entretanto el match suele ser jugado por dos o más equipos de distintas ligas. Estos partidos sólo son posibles debido la existencia de un reglamento oficial creado y difundido por la LNI y utilizado por las diversas ligas de improvisación en el mundo.

Las reglas son el lenguaje común que permite la confrontación entre equipos de diversas nacionalidades, culturas y estilos. Por eso dedicaremos parte de este trabajo a la estructura y a las reglas del *Match de Improvisación*, partiendo siempre de dos fuentes, la experiencia práctica con la *Liga de Improvisación Madrileña* y la investigación sobre la *Liga Nacional de Improvisación* y demás ligas de Argentina, Italia, Colombia. Méjico y Alemania.

²⁵⁰ Ibid.

III.2. El Match de Improvisación, su estructura y dinámica



251

1.1. Estructura y dinámica del espectáculo

El Match es, sobretudo, un juego colectivo. Se constituye de dos o más equipos que se enfrentan en una pista de juego rectangular. Cada equipo ocupa uno de los lados de la pista. En el caso de dos equipos estos se sitúan uno frente al otro, aunque se puede llegar a ocupar los demás lados de la pista cuando se juega con 3 o 4 equipos. Originalmente, los equipos se constituían de seis jugadores y un entrenador. Actualmente, en los mundiales, se suele jugar con cuatros jugadores y la figura del entrenador se encuentra bastante debilitada. Se pretende que haya un número similar de jugadores y jugadoras posibilitando así un equilibrio en los roles de la impro.²⁵²

²⁵¹ Foto del primer Match realizado en Brasil (Sao Paulo-2002) publicada en la página Web www.lira.ar.

²⁵² En sus inicios el Match era considerado un juego esencialmente masculino, con el pasar del tiempo la incorporación de las mujeres como jugadoras, árbitro o entrenadoras ha crecido, haciendo que en algunas ligas las mujeres ya sean mayoría. Según Jan-Marc Lavergne: "las estadísticas de todos lo comediantes(as) que participaron oficialmente en la temporada de la Coupe Charade revelan que el

Según el Reglamento Oficial de la *Liga de Nacional de Improvisación*:

“El juego consiste en el enfrentamiento de seis jugadores-improvisadores (tres mujeres y tres hombres) y de un entrenador. Un árbitro y sus dos ayudantes vigilan el desarrollo del juego y el respeto al reglamento.”²⁵³

Normalmente el *Match de Improvisación* se desarrolla de la siguiente manera: el público recibe al entrar un “objeto arrojadizo” (un peluche, una zapatilla, etc), la tarjeta de votación con los colores de cada equipo y el reglamento oficial del Match. El músico les da la bienvenida tocando, y el maestro de ceremonias les saluda y les explica la función de cada uno de los objetos. El “objeto arrojadizo” debe ser lanzado a la pista de juego cuando algo no le guste. La tarjeta debe ser mostrada en el momento de la votación con el color correspondiente al equipo favorito en la última improvisación. Y, por último, el reglamento puede ser consultado en el momento de dudas con relación al arbitraje. El público se ve involucrado en el juego y participa activamente. Según Kodolbika:

“(...) nadie trabaja igual cuando lo hace ante alguien y en comunicación con él, además del efecto de valoración externa del aplauso. Y para el espectador igual, está ante un espectáculo en que es alguien: en que puede decir todo el rato lo que le gusta, en alguna medida siente que lo que está viendo se construye para él, para su placer.”²⁵⁴

Siempre acompañado de música en directo, el maestro de ceremonias pasa a la presentación de los equipos. En muchas ligas de improvisación los equipos que entran a la pista realizan un calentamiento ante el público con ejercicios básicos de improvisación de no más de 5 min, volviendo en seguida al vestuario. Mientras tanto, el

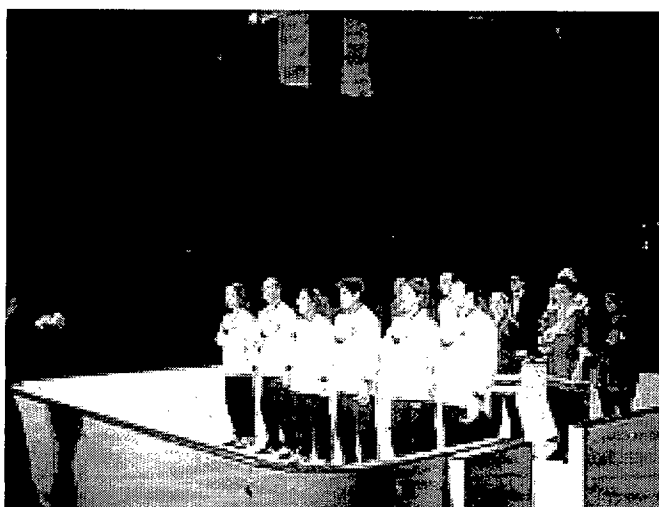
número de mujeres es mayor que el de hombres: 137 contra 98. (...) Hay 6 entrenadoras contra 24 entrenadores. Aún así la historia de los match está llena de triunfos masculinos, los hombres tienen el 75% de los trofeos de honor individual.”

²⁵³ www.lni.ca

²⁵⁴ KOLDOBIJA, Vio. *Explorando el Match de Improvisación*. Ñaque Editora. Madrid, 1998. p. 46

maestro explica al público algunas nociones básicas sobre el Match. Posteriormente el maestro presenta al trío arbitral que entra solemnemente bajo las protestas del respetable. Los ayudantes de árbitro revisan la pista de juego y hacen una señal al árbitro que autoriza la entrada de los equipos. Vuelven los equipos y su presentación puede ser individual o conjunta, habiendo siempre un pequeño saludo que les caracteriza ante el público. Por último el maestro presenta al músico y éste presenta al maestro.

Acabadas las presentaciones de los miembros del *Match de Improvisación*, se da paso al himno de cada liga de improvisación que es cantado en directo por sus componentes acompañados por el músico.



255

Los equipos ocupan sus lugares, saludan al árbitro, los capitanes se saludan y, a la señal del árbitro, el maestro de ceremonias da inicio al primer tiempo del Match con una bocina o sirena.

Acompañados por el músico, los equipos y el público hacen sonar un ritmo con las palmas (“tata, tatata, tatatata, tata”) que es detenido por el silbido del árbitro que se dispone a leer la primera tarjeta de improvisación de la noche. Antes de cada lectura de

²⁵⁵ El equipo argentino cantando su himno en el último mundial de Match de Improvisación. Foto sacada de su página web: www.lpi.ar

tarjeta y al final de cada improvisación, público y jugadores vuelven a acompañar con las palmas ese mismo ritmo.

1.2. Pista de juego

El Match se juega en un área rectangular, pista de juego o “pati-noire”, que no deberá ser abandonada por el jugador durante la improvisación. La pista de juego mide, según Koldobika, 4,5m x 6m y 1m de altura, entretanto cada liga la adapta a sus necesidades y condiciones económicas. La pista se encuentra en el centro del espacio completamente rodeada por el público.

A los lados de la pista, fuera del espacio de juego, se encuentra el banquillo de cada uno de los equipos. Los jugadores están obligados a entrar en la pista de juego si quieren salir a improvisar, aunque se puedan realizar sonidos²⁵⁶ desde el banquillo. Una vez dentro, el jugador que quiera salir de la improvisación no puede abandonar la cancha, debiendo agacharse en uno de sus laterales. Al árbitro se le permite acompañar la improvisación dentro de la pista de juego.

²⁵⁶ Pista de juego de la LNI. Foto extraída de su página Web www.lni.ca



1.3. Duración del partido

Según el reglamento de la *Liga Nacional de Improvisación* de Canadá, un partido de Match tiene una duración de 90 minutos, divididos en tres tiempos de 30 minutos con descansos de 10 minutos entre cada período. En la *Liga de Improvisación Madrileña* realizamos dos tiempos de 35 minutos con un descanso de 15 minutos entre ellos, dónde el público puede comentar las improvisaciones, beber algo y escribir los títulos que serán seleccionados para las tarjetas de improvisación de la segunda parte.

1.4. La tarjeta de improvisación

Las tarjetas de improvisación son escritas por una comisión compuesta de miembros de las diferentes ligas que participan en el partido, no siendo éstos jugadores ni entrenadores. También es función de esa comisión elegir los títulos de la segunda parte del partido entre los propuestos por el público²⁵⁷. Cuando el partido se da entre diferentes ligas de improvisación se suele crear un acuerdo entre los estilos comunes a las ligas, además de la duración de las impros, categorías, etc.

En la tarjeta de improvisación viene indicada toda la información necesaria para desarrollarla. Ejemplo:

<p>Tipo o categoría de la improvisación: comparada Título de la improvisación: Un mal corte de pelo Número de jugadores: 1 Duración de la improvisación: 2`30`` Estilo: cruzada</p>
--

²⁵⁷ El público no propone títulos en los partidos de la LNI y demás ligas, es algo específico de la *Liga de Improvisación Madrileña*.

La improvisación puede ser de tipo *mixta* o *comparada*. En una improvisación de tipo *mixta* el mismo número de jugadores de cada uno de los equipos deben salir a la pista de juego a improvisar conjuntamente sobre el mismo tema y el público debe votar al equipo de su elección. En una improvisación de tipo *comparada* cada equipo realiza su improvisación sobre el mismo tema por separado, siendo el orden de la misma decidido por un dado tirado por el árbitro, el público debe votar a la improvisación que más le guste.

El título de la improvisación puede ser una letra, una palabra, una frase, un poema, un dibujo, etc. Al contrario de lo que pueda parecer, el título no determina una sola manera de preparar una improvisación, sirve como un estímulo al entrenador y a los improvisadores que deben crear un esbozo dramático a partir de libre-asociaciones lejanas y de acuerdo con el estilo de cada equipo. Según Santiago Sánchez, en la misma entrevista:

“Con relación al trabajo que hacemos, una de las cosas fundamentales es que el teatro se hace aquí y ahora. Esto es sustancial, hay un espectador que está ahí delante, que ha propuesto un tema y que vas a responderlo, volteándolo, ministrándolo, complementándolo o incluso despreciándolo sería una opción. Pero siempre respetándolo. El tema nunca es un pretexto, luego también te alegras cuando el tema está más elaborado. (...) También trabajamos el título fonéticamente. El otro día salió un tema que era algo así como “¡qué chachi es chachin!”, o algo así. Entonces me rebotó a un mundo de comida china, alguien que iba a probar el chachin y no sabía lo que era, pero siempre con un fondo. Trabajamos la idea de cuantas cosas por desconocimiento, por ignorancia, nos perdemos cada día, muchas veces por no entender qué es el chachin, no pediríamos el chachin y estamos perdiendo un sabor que es mágico. Ese era un rebote puramente fonético.”²⁵⁸

En la tarjeta de votación también viene explicitado el *número de jugadores* que puede variar de uno a todos los componentes de un equipo. Normalmente suelen ser

²⁵⁸ Entrevista inédita realizada por Mariana Muniz a Santiago Sánchez en octubre de 2002

igual el número de jugadores para ambos equipos, aunque se pueda determinar que el equipo X deberá jugar con 3 jugadores y el Z con 2, o que serán las chicas del equipo X contra los chicos del equipo Z, etc.

La *duración de la improvisación* suele oscilar entre 20 segundos a 5 min y 30 segundos en los Matches jugados en la *Liga de Improvisación Madrileña*, mientras que diversas ligas de improvisación, incluso la *LNI*, suelen tener impros de mayor duración, llegando hasta los 8 minutos o más.²⁵⁹

1.5. Los estilos de improvisación

Los *estilos* determinan una serie de características que conducen la improvisación independientemente de su tema. Cada liga de improvisación trabaja ciertos estilos aprendidos de otras ligas o desarrollados en su dinámica de entrenamiento. Los estilos utilizados actualmente por la *Liga de Improvisación Madrileña* son:

Continuada – Es siempre una improvisación comparada. El primer equipo debe salir a la pista de juego y plantear una situación y unos personajes. El equipo contrario debe estar atento a lo que se desarrolla en la pista, pues a un silbato del árbitro, debe reemplazar los jugadores del otro equipo, manteniendo sus personajes y el planteamiento inicial. Cabe al segundo equipo encontrar un desarrollo y final a la historia creada por el primero.

²⁵⁹ Hay una modalidad de espectáculos de improvisación denominados *Large Form* que consiste en una única improvisación que puede durar de 20 minutos a más de una hora. Según la entrevista realizada con Ralf Schmidt de la *Liga Alemana de Improvisación*: Mariana: ¿Cuál es la estructura de improvisación utilizada en las formas largas?

Ralf Schmidt: “Se llama *Harold* y pertenece a Randy Dixon que la describe en uno de sus libros. De la totalidad de grupos que improvisan en forma larga, el 80% lo hace según esta estructura y el 20% restante se asemejan mucho a ella aunque introduciendo pequeñas modificaciones. Personalmente creo que es mejor crear una forma propia, pues *Harold* es una estructura muy conocida y practicada. La principal dificultad de la forma larga es saber construir una historia sin limitarse a seguirla de manera previsible, se busca integrar la locura de los juegos de impro a la coherencia que pide el espectáculo.”

Musical – Puede ser una improvisación comparada o mixta. Consiste en una parodia del género musical. Los jugadores deben improvisar introduciendo canciones improvisadas por el jugador y por el músico cuando consideren oportuno. Como en el teatro musical, las historias creadas son potenciadas por los solos, dúos y/o coros de los personajes.

Verso – Las improvisaciones pueden ser comparadas o mixtas. Consiste en improvisar hablando solamente en verso. El verso utilizado puede ser pareado, cuartetos, redondillas o romances, dependiendo de la tradición métrica de cada país e idioma.

Sin Palabras o con idioma inventado – Las improvisaciones suelen ser comparadas. Consiste en improvisaciones donde los actores no pueden utilizar la palabra o, si lo hacen, deben hacerlo en un idioma inventado. Todo tipo de sonidos vocales está permitido y pueden contribuir al desarrollo de la improvisación.

Con objeto – Las improvisaciones pueden ser comparadas o mixtas. El árbitro y el maestro de ceremonias eligen un objeto antes de empezar el partido. Después de la lectura del título, los ayudantes traen a la pista de juego el objeto y los equipos deben improvisar manipulándolo de diversas maneras, ampliando su posibilidad de significación y transformándolo en “protagonista” de la impro.

Sin Fronteras – Las improvisaciones pueden ser mixtas o comparadas. Consiste en utilizar todo el espacio y no sólo la pista de juego. Los jugadores pueden situarse dónde quieran, incluso entre el público.

Con alguien del público – Puede ser una improvisación comparada o mixta. El árbitro solicita dos voluntarios entre el público y los distribuye entre los equipos. Los voluntarios participan del momento de preparación de la impro y el equipo debe improvisar con el voluntario como si fuera un jugador más.

Penaltis – Solo se utiliza en caso de empate del partido. Tres jugadores de cada equipo se colocan al final de la pista de juego. Después de decidir qué equipo empieza se

adelanta el primer jugador y el árbitro lee un título, inmediatamente después da la señal para que empiece la improvisación que no dura más de 30 segundos. Como si se tratara de penalti, los jugadores de cada equipo improvisan de uno en uno nada más conocer el título de su improvisación.

Con título a los dos minutos – Suelen ser improvisaciones mixtas. El árbitro lee toda la tarjeta de improvisación excepto el título. Los jugadores deben arrancar a improvisar y, a los dos minutos, el árbitro detiene la improvisación y lee el título, los improvisadores deben conducir la historia planteada hacia ese título.

Cruzada – Suelen ser improvisaciones mixtas y de un jugador por equipo. Cada jugador sale con un personaje tipo y empieza la impro, a la señal del árbitro, los jugadores deben asumir el rol del otro jugador y seguir la improvisación. El número de cambios es ilimitado, lo decide el árbitro.

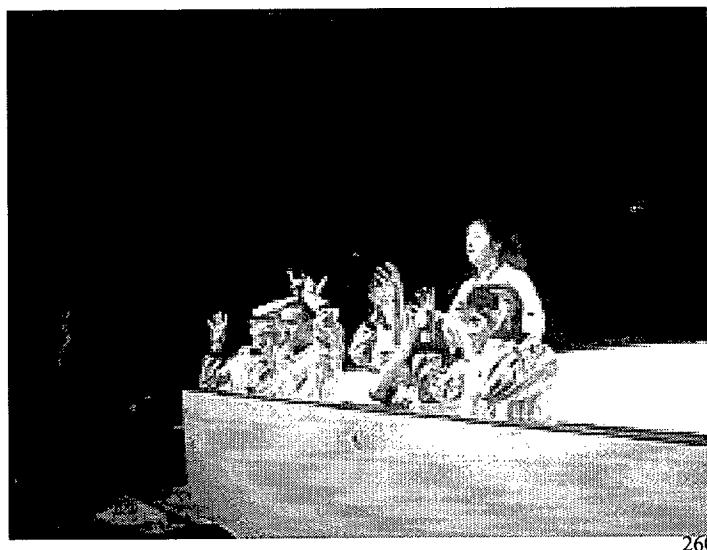
1.6. Procedimiento del juego

Una vez leída la tarjeta de improvisación los equipos disponen de un tiempo de preparación que suele durar de 20 a 30 segundos. El árbitro lleva el control del tiempo y, una vez terminado, los equipos deben volver a su banquillo _ en caso de una improvisación comparada _ o lanzarse a la pista y congelarse en una posición _ en caso de una improvisación mixta. Siendo la impro comparada, después del tiempo de preparación, el árbitro lanza el dado y pregunta al equipo correspondiente si quiere o no empezar, el capitán debe contestar “nosotros” o “ellos” de acuerdo a su intención de empezar o ceder la vez al equipo contrario. Una vez decidido el orden de improvisaciones, el equipo correspondiente debe salir a la pista de juego y congelarse en una posición inicial, el árbitro da la señal y empieza la improvisación que tendrá su duración controlada por el mismo. Al término del tiempo determinado a la

improvisación el árbitro debe dar una señal que corresponde a su fin, aunque los jugadores no hayan llegado a un final. En una improvisación mixta, los jugadores deben lanzarse a la pista de juego una vez terminado el tiempo de preparación y congelarse en una posición inicial. El árbitro da la señal y empieza la improvisación. cuanto al final, el procedimiento es el mismo de la improvisación comparada.

1.7. Los roles en el Match de Improvisación (jugadores, capitán, entrenador, trío arbitral, maestro de ceremonias y músico)

Los **jugadores** son aquellos que, bajo las instrucciones del entrenador, cuando lo hay, o por decisión propia, salen a la pista de juego a improvisar. Cada equipo tiene su *capitán* que es el único autorizado a protestar las faltas y el que decide, en las improvisaciones comparadas, si va empezar su equipo o si pasa la vez al equipo contrario. El capitán también es el responsable de propiciar una buena sensación de equipo, fundamental para el buen desarrollo del juego.



260

Otra figura fundamental dentro del equipo es el **entrenador** o “**coach**”²⁶¹. Él es el responsable por establecer las pautas de cada improvisación. Estas pautas, o

²⁶⁰ Jugadores de la Liga argentina en el mundial de 2000. www.lira.ar

²⁶¹ Influencia de la terminología francesa en el Match.

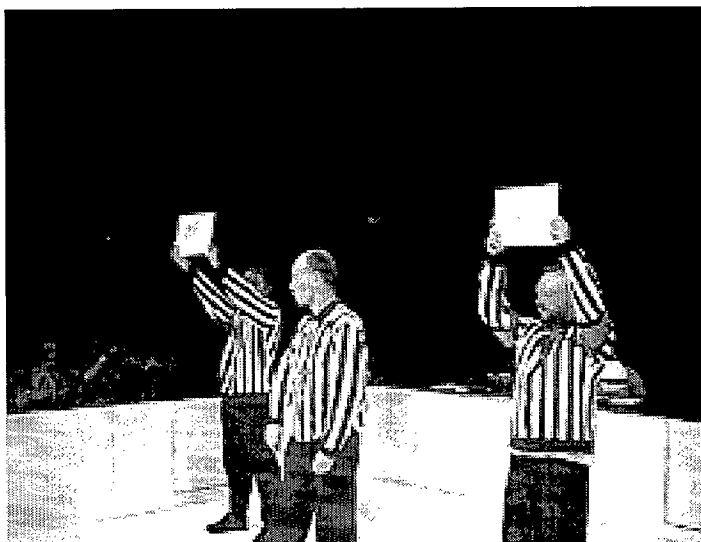
“colcheo”²⁶², son esenciales para el buen desarrollo de la impro y del estilo propio de cada equipo al improvisar. El “colcheo” determina cuántos y cuáles jugadores participarán de la improvisación y con qué elementos trabajarán. Cuando no hay un entrenador, el colcheo puede ser realizado por los mismos jugadores, bien como “lluvia de ideas” o de manera rotativa, de forma que cada jugador se hace responsable del “colcheo” de una improvisación. Sobre la importancia de la figura del coach, Marcel Lebouf comenta al retornar a los mundiales después de años de ausencia:

“Ahora los espectadores ya conocen la estructura de la impro y del juego. Los jugadores, los espectadores y el mundo ya no son los mismos de 1978. Eché de menos el coach porque él te da una orientación más clara. Los jóvenes no saben alimentar el juego, pero creo que es una cuestión de tiempo”²⁶³

Además de los equipos de jugadores, el Match cuenta con un **trío arbitral**. El trío arbitral es compuesto de dos **jueces de línea**, uno para cada equipo, y del **árbitro central**. Los jueces de línea, o ayudantes de árbitro, cuidan de que los equipos no se comuniquen entre sí durante las improvisaciones, hacen el conteo de los votos, cuando el árbitro central lo ve necesario, además de sumar los puntos y faltas al marcador. El árbitro central de pista es el maestro del juego, su principal función es velar por el buen funcionamiento del mismo. Él es el que pita las faltas, lee las tarjetas de improvisación, marca el tiempo y conduce todo el partido. El árbitro es la figura de máximo poder y puede expulsar cualquier persona (público, jugadores o maestro de ceremonias) que esté perturbando el buen desarrollo del partido. Su decisión es irrevocable, aunque pueda ser protestada por los capitanes.

²⁶² Nos dedicaremos más adelante a precisar la estructura y el concepto de colcheo cuando nos acerquemos a las técnicas de improvisación. En líneas generales son las premisas o putas dadas por el entrenador antes que los jugadores salgan a improvisar, durante su preparación, que puede durar de 20 a 30 seg.

²⁶³ www.lni.ca



264

Pese a que el Reglamento Oficial de la *LNI* no cite el **Maestro de Ceremonias**, en la mayoría de los *Match de Improvisación*, incluso los de la *LNI*, es una figura de gran relevancia. El maestro de ceremonias tiene un contacto directo con el público y es el responsable de crear un ambiente animado y propicio al juego, además de explicar al público la estructura básica del Match. En los Matches realizados por la *LIM*, el maestro recibe al público, les explica el funcionamiento del juego, la utilización de la tarjeta de votación y presenta al cuerpo arbitral y a los equipos con sus respectivos jugadores, capitanes y “coachs”. Durante los veinte segundos de preparación de las improvisaciones, el maestro comenta con el público algún aspecto de la tarjeta de improvisación: el estilo, la duración, la categoría, etc. En muchas ligas la figura del maestro es cómica y contribuye a la empatía del público con el espectáculo, aunque la función del maestro no sea sólo hacer reír, sino en familiarizar el público con la estructura del juego.

El **Músico** ayuda a crear un clima adecuado al *Match de Improvisación*, pues además de animar la presentación y el calentamiento de los equipos, improvisa con los actores. En las improvisaciones musicales la presencia del músico es fundamental, pues

²⁶⁴ Trío arbitral del último mundial de Match de Improvisación. Foto extraída de la página Web de la LPI. www.lpi.ar

es él quien determina los estilos de canciones a ser improvisadas en los momentos en que los personajes empiezan a cantar, etc. En los demás estilos el músico también puede contribuir a crear espacios y ambientes que estimulen la imaginación del público y ayuden al trabajo de los improvisadores. En muchas ligas de improvisación el músico entrena conjuntamente con los jugadores a fin de crear un lenguaje común y potenciar la escucha en las improvisaciones musicales.

1.8. El Reglamento del Match de Improvisación:

Los entrenamientos, e incluso los estilos o categorías de improvisación, cambian según la trayectoria de cada liga de improvisación o equipo, por lo tanto el respeto y el conocimiento del reglamento oficial es fundamental para la realización de partidos de Match entre diferentes ligas. El Reglamento del Match de Improvisación creado por Ivone Leduc y Robert Gravel es divulgado por la *Liga Nacional de Improvisación de Canadá* y utilizado por la mayoría de las ligas profesionales en el mundo.

La existencia de un reglamento tan complejo es uno de los elementos que diferencian la improvisación en el Match. Dentro del Match, el jugador debe improvisar con sus compañeros y estar, al mismo tiempo, pendiente de no cometer una serie de faltas que podrían perjudicar a su equipo con la expulsión de un jugador o con la suma de uno o más puntos al equipo adversario.

El Reglamento también es una descripción del juego y de su estructura. Cada liga adapta la estructura del juego a sus necesidades y condiciones, entretanto se intenta mantener los principales elementos que distinguen el *Match de Improvisación*: el enfrentamiento de dos o más equipos a través de la improvisación, la existencia de un árbitro y de una serie de penalizaciones, la participación del público que vota a los

equipos a los que se les suma puntos y la delimitación del tiempo. Así podemos definir el Match como una competición entre equipos a través de improvisaciones con un tiempo previamente acotado cuyo el resultado es determinado por el público.

Describiremos a continuación los puntos más destacados del *Reglamento Oficial del Match de Improvisación* de la LNI:

1. **Composición de los equipos:** El juego consiste en el afrontamiento de 6 jugadores-improvisadores y de un entrenador. El árbitro y sus dos ayudantes vigilan el desarrollo del juego y el respecto al reglamento.
2. **El área de juego:** Durante toda la impro el jugador no podrá abandonar la pista juego (la pati-noire).
3. **Duración del partido:** Cada partido tiene la duración de unos 90 minutos divididos en 3 períodos de 30 minutos. Un descanso de 10 minutos está previsto entre cada período. El tiempo es controlado por el equipo arbitral. Durante cada período no hay descuentos de tiempo aunque haya detenciones en el juego.
4. **Sirena:** Una sirena o bocina anuncia el final de cada período.
5. **Naturaleza de la impro:** Son de dos tipos.

Comparada: Cada equipo improvisa sobre el mismo tema. El equipo designado al azar por el color del dado decide si comienza o no. Ninguna comunicación será permitida en el banquillo durante la impro del otro equipo. En caso de infracción, será penalizada por el árbitro junto a sus asistentes.

Mixta: uno o más jugadores de cada equipo deben improvisar sobre el mismo tema.

6. Anuncio del tema: El árbitro saca al azar una tarjeta y la lee en voz alta.

1º Naturaleza de la impro (comparada o mixta).

2º Título.

3º Número de jugadores.

4º Categoría de la improvisación.

5º Duración de la improvisación.

7. Preparación: Los jugadores y el entrenador tienen 20 a 30 segundos para reunirse y salir a la pista de juego. En las impros comparadas el dado es lanzado después del tiempo de preparación.

8. Marcación de puntos: Cuando la impro termina el público es invitado a elegir el equipo ganador de cada improvisación enseñando la tarjeta de votación con el color correspondiente al equipo de su elección. En caso de empate, ningún punto es sumado a los equipos.

9. Final del período: El final de cada período es determinado por la sirena o bocina. Si al final del primero o del segundo período el tiempo de duración de la improvisación no ha terminado, los jugadores deben congelarse. Al inicio del siguiente partido los jugadores deben adoptar la posición anterior. Si al final del tercer período ocurre la misma situación, los jugadores tienen 30 segundos para terminar la improvisación. Al cabo de los 30 segundos de prórroga suena la sirena y se piden los votos.

10. Tercer Período: En los 15 minutos finales, los temas son elegidos de una urna especial de impros mixtas que no exceden los 8 minutos. En el final del tiempo de 30 min, durante una improvisación comparada, se permite que esta se concluya.²⁶⁵

²⁶⁵ Esta regla no se adapta totalmente a la realidad de los Matches realizados en Madrid o Barcelona, dónde se juegan dos tiempos de 35 min. cada uno.

- 11. Empate:** En caso de empate al final del tiempo reglamentario de 90 minutos, una improvisación suplementaria será realizada después de una pausa de 60 segundos. Esta improvisación no excederá a los 5 minutos (mixta) y 3 min (comparada). En caso de empate en el cómputo de los votos el match se decretará nulo y dará un punto en clasificación de ambos equipos. En eliminatorias, ante un empate, el juego seguirá en períodos suplementarios hasta que se marque un punto.²⁶⁶
- 12. Penalización:** El árbitro es el maestro absoluto del juego. En todos los tiempos él puede imputar una falta a un jugador o a su equipo por cualquier infracción perjudicial a la calidad del juego o al desarrollo del partido. Durante una impro, el árbitro señalará la falta con un gesto. La penalización será anunciada después de la votación sobre la improvisación.
- 13. Puntos de Penalización:** El equipo puede ser penalizado con uno o dos puntos sumados al equipo contrario según la naturaleza de la ofensa (mayor o menor). Una ofensa mayor es una infracción que destruye conscientemente el juego, mientras que la infracción menor puede ser un despiste, un olvido, un retraso de un jugador, etc. La acumulación de 3 faltas (individuales o colectivas) adjudican automáticamente un punto al equipo adversario. En tiempo suplementario la acumulación de 3 faltas por un equipo da inmediatamente el final a la impro en curso y la victoria al equipo adversario.
- 14. Expulsión:** Todo jugador con dos faltas en el mismo partido será expulsado del juego y debe retirarse al vestuario. Su expulsión elimina sus faltas. En el caso de que un equipo no pueda cumplir con las exigencias de número de

²⁶⁶ El estilo de **Penaltis** no es una determinación del reglamento de la *LNI*, entretanto es utilizado por la *LIM* y por la *Liga Italiana* en caso de empate.

jugadores, debido a la expulsión de un jugador, el equipo contrario gana automáticamente el punto referente a la improvisación en cuestión.

15. Protesta: Sólo el capitán puede protestar ante el árbitro. Toda la discusión entre ellos debe realizarse en el centro de la pista de juego. En caso de expulsión del capitán, este será reemplazado por su asistente.

16. Clasificación:²⁶⁷

Calendario regular: cada victoria suma 3 puntos al recuento general.

Recursos en caso de empate:

1° Se disputa un partido entre los equipos empatados

2° Se calcula la diferencia entre los puntos a favor o en contra de cada equipo.

3° Como última opción se hace el recuento de faltas.

El equipo mejor colocado al final del calendario regular se clasifica automáticamente para la final, el equipo en la cuarta posición es eliminado y los equipos en la tercera o segunda posición disputan una semi-final.

²⁶⁷ Regla exclusiva de las temporadas de Match de Improvisación promovidas por la LNI cada año. Se adapta únicamente a la estructura de sus campeonatos debido, principalmente, a la importancia y a la fama del Match en Canadá.

1.9. Signos de Arbitraje:

A cada infracción de Match corresponde un gesto realizado por el árbitro en el momento de señalar la falta. A continuación presentaremos un listado de los signos de arbitraje publicados en la pagina web de la *LNI* y utilizado por la gran mayoría de las ligas de improvisación.



Penalización mayor: doble movimiento de brazo de arriba hacia abajo.

Infracción que destruye o perjudica voluntariamente el buen desarrollo del juego.



Juego demorado: Movimiento rotatorio de mano con el índice levantado. Penalización aplicada cuando los jugadores tardan a salir a pista después del silbato del árbitro.



Número ilegal de jugadores: puñetazo encima de la cabeza. Penalización aplicada cuando un equipo no participa con el número de jugadores determinado pela tarjeta en una improvisación.



Accesorio ilegal: tirada de la camiseta con la mano. Penalización aplicada cuando un jugador o equipo utiliza cualquier objeto real dentro de la pista de juego.



Proceder ilegal: golpes repetidos sobre el brazo con el filo de la mano. Penalización aplicada en caso de un proceder inadecuado dentro de la pista de juego.



Chulería: Pito Catalán. Penalización aplicada cuando un jugador, entrenador, capitán o equipo no respeta debidamente el trío arbitral y el arbitraje.



Tema no respetado: Rectángulo dibujado en el aire con los índices. Penalización aplicada cuando el equipo no respeta el tema indicado en la tarjeta de improvisación.



Cliché: Palmada en talón. Penalización aplicada cuando un jugador o equipo recurre a improvisaciones anteriores.



Desconexión: Movimiento de brazo de arriba a bajo con el puño cerrado. Penalización aplicada cuando algún jugador o equipo se desconcentra o se desconecta dentro de la pista de juego, perjudicando la improvisación.



Confusión: Rotación completa de brazos delante del pecho. Penalización aplicada cuando algún jugador confunde un nombre, una situación, etc, dentro de la improvisación.



Falta de escucha: Mano apretando muñeca. Penalización aplicada cuando algún jugador no escucha debidamente a sus compañeros dentro de la improvisación.



Rechazo de personaje: Mano delante de la cara. Penalización aplicada cuando un jugador rechaza, dentro de la improvisación, un personaje que le fue asignado por sus compañeros.



Rudeza: Puñetazo en la mano abierta. Penalización aplicada cuando un jugador es rudo con sus compañeros.



Obstrucción Mayor: Equis con los brazos delante del pecho. Obstrucción voluntaria del juego.



Mala Conducta (Mayor): Manos sobre la cadera. Conducta voluntaria contraria al buen desarrollo del juego.



Castigo de Match: Doble movimiento de manos sobre la cadera. Falta mayor que determina la expulsión inmediata de un jugador, capitán o entrenador.

IV. Técnicas para el aprendizaje y desarrollo del actor-improvisador

IV.1. Introducción a la improvisación.

A fin de aproximarse a la práctica del *Match de Improvisación*, este apartado se dedica a la descripción del entrenamiento del actor-improvisador, sea jugador de Match o practique la impro en los diversos formatos de impro-espectáculo. Como principal referencia a este trabajo descriptivo está mi experiencia como improvisadora de Match junto a la *Liga de Improvisación Madrileña* (LIM), el intercambio con otros improvisadores europeos y/o sudamericanos y la investigación a partir de las teorías de Keith Johnstone, una de las principales fuentes teóricas del Match. Entretanto, es fundamental aclarar que existen varias vertientes teóricas en lo se refiere a la improvisación como espectáculo, la elección de Johnstone se justifica por su influencia en la práctica de la impro-espectáculo actual, además de aportar definiciones importantes sobre conceptos básicos de la improvisación como la escucha, el rebote y la espontaneidad, entre otros.

Keith Johnstone empieza a investigar sobre la improvisación conjuntamente a su labor como pedagogo en diversos colegios públicos de Inglaterra en la década de cincuenta. Pese a su labor como dramaturgo, jefe de departamento de guiones del *Royal Court Theatre* y director del grupo *The Machine*, Johnstone siempre estuvo vinculado a la educación, pues creía que una mala educación destruye la imaginación, la creatividad y la espontaneidad, formando adultos bloqueados creativamente y artistas que se contentan en plagiar los estilos establecidos y se sienten incapaces de crear. Sus ejercicios estaban dirigidos al desbloqueo de las capacidades creativas a través del entrenamiento de la espontaneidad y de la imaginación. Su aplicación a la impro-espectáculo fue desarrollada posteriormente por el propio Johnstone en diversas ocasiones como consecuencia del proceso de investigación con un colectivo. Entretanto,

sus técnicas de improvisación no tenían como finalidad la creación de un espectáculo y sí la apertura de la creatividad del niño en el artista. Según Irving Wardle:

“Este fue el punto decisivo. “Keith”, dice Gaskill, “empezó a enseñar su propio y particular estilo de improvisación, basándose en gran medida en historias fantásticas, asociaciones de palabras, asociaciones libres, respuestas intuitivas, y más tarde también enseñó el trabajo con máscaras. Todo su trabajo ha tenido como objetivo estimular el redescubrimiento de las respuestas imaginativa en el adulto: el reencuentro del poder de creatividad del niño. Blake es su profeta y Edward Bond, su discípulo.”²⁶⁸

Reflexionando sobre su propia educación, Johnstone afirma que el miedo al fracaso es el principal elemento bloqueador de la espontaneidad no sólo en lo que se refiere a la improvisación, sino también a cualquier expresión artística.

“Intenté resistirme a mi enseñanza, pero acepté la idea de que mi inteligencia era la parte más importante de mí. Trataba de ser inteligente en todo lo que hacía. El daño mayor fue en aquellas áreas donde mis intereses y los del colegio parecían coincidir: la escritura, por ejemplo, (escribí y rescribí hasta que perdí toda mi fluidez). Olvidé que la inspiración no es intelectual, que no es necesario ser perfecto. Al final me negaba a hacer intentos por temor a fracasar, y mis primeros pensamientos nunca parecían ser suficientemente buenos. Todo debía ser corregido y ordenado.”²⁶⁹

La búsqueda de la perfección hace que los adultos se sientan incapaces de imaginar y de crear, mientras que los niños poseen una enorme capacidad para inventar e reinventar historias. Johnstone, a lo largo de su labor como dramaturgo, experimentó la imposibilidad de escribir cualquier historia. Según el teórico inglés, el bloqueo de la imaginación proviene de la percepción errónea de que una historia o su primera frase deben ser originales, profundas y perfectas. Buscar esta historia o esta frase inicial utópicas impide la espontaneidad y la construcción de una narrativa, bloqueando la imaginación y dejando una constante sensación de fracaso.

²⁶⁸ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. p. 7.

²⁶⁹ *Ibíd.* p. 5.

Jhonstone empieza a desarrollar su trabajo de investigación sobre la improvisación dentro de la construcción de narrativas, realizando un trabajo de creación de historias al instante, elaborando una narrativa o dramaturgia improvisadas. Así, su trabajo también se centró en el desbloqueo de las habilidades narrativas en escritores, profesionales y amateurs, que se sentían incapacitados para escribir, utilizando las técnicas de improvisación como herramientas.

Así como Jhonstone utilizó la improvisación como herramienta en el desarrollo de las habilidades narrativas, José Sanchís Sinisterra realiza desde 1984 un laboratorio que reúne actores y dramaturgos en la tarea de construir textos improvisados a partir de ejercicios creados por el autor dentro de lo que él denomina “dramaturgia actoral”. Su principal objetivo es acercar la dramaturgia al trabajo del actor y viceversa. Según Sinisterra:

“Empecé a abrir en el 84 un laboratorio en Barcelona para unir actores y autores de manera que el actor incorporaba a través de ejercicios muy estructurados el concepto de la dramaturgia y de las pautas dramaturgicas y para que el autor fuera sensible al destino actoral del texto. Lo que ocurría era que a veces los mismos ejercicios, las mismas estructuras, podían realizarse como improvisación y como texto. De hecho, hay muchos ejercicios que nacieron como ejercicios de escritura y con una pequeña transformación ahora son también ejercicios de dramaturgia actoral. Y también a la inversa, ejercicios que inventé para el trabajo de dramaturgia actoral, ahora son también ejercicios de dramaturgia. Incluso tengo toda una familia de ejercicios de escritura dramática que están basados en la improvisación. Son ejercicios en los cuales a los autores les doy, a cada 8 o 9 minutos, un núcleo desencadenante y ellos empiezan a escribir. Yo a los 8 minutos corto y les doy una consigna que tienen que incorporar y continuar, a los 8 o 10 minutos, otra consigna, de manera que, incluso este concepto de la improvisación, o del componente imprevisible o aleatorio de la creación, lo estoy introduciendo, desde hace ya 5 o 6 años, en mis cursos de dramaturgia. Para mí hay un permanente transito entre lo que es propiamente dramátúrgico y lo que es propiamente actoral. Dentro de este concepto del actor como creador, no como intérprete, el autor como escritor, pero escritor de textos para

ser actuados, no para ser montados en un sentido maximalista de la puesta en escena, he ido explorando campos muy distintos.”²⁷⁰

Muy a menudo se le acusa a los textos y/o estructuras dramáticas improvisadas de carecer de un estilo literario o de superficialidad. Esta afirmación que desprestigia la palabra creada en la acción es tan antigua como la tradición de los cómicos del arte. Dario Fo, en su libro *Manual Mínimo del actor*, cita diversos testimonios que valoran la dramaturgia improvisada de los cómicos del arte:

“Croce que tiene el merito de haber desprestigiado los tópicos el romanticismo francés confirmando la alta profesionalidad de los cómicos, estaba sin embargo obsesionado con el dogma: “Sin texto (literario-dramatúrgico) no hay arte”. Pero, al menos por ahora, no entremos en polémicas. Nos basta con subrayar algo que nace no sólo de la lectura de los textos, sino sobretodo de la práctica: La Comedia del Arte es una forma de teatro que se basa en una combinación de diálogo y acción, monologo y gesto realizado, no sólo en la pantomima. Al contrario de lo que cree Croce, no sólo con volteretas, bailecitos, muecas y gestitos, las máscaras no funcionan en absoluto. (...) Escuchemos la interpretación que de la exhibición de un gran actor del XVIII, Antonio Sacchi, da el famoso Casanova, hijo de actriz y gran amante de la Comedia del Arte: “La urdidumbre de sus discursos jocosos (del Arlequín de Sacchi), siempre nuevos y jamás premeditados, está tan agitada, y amasada con tales frases, hechas para cualquier otro tema, de guisa tan insospechada, con metáforas tan desproporcionadas, que parece un informe barullo, y sin embargo es método, que se plasma en la extravagancia del estilo que sólo él sabe darle.” Al citar este comentario, Nicoll observa: “Él (Casanova) no se centra su atención en la maravillosa habilidad acrobática del intérprete, sino en sus palabras”. No casualidad arbitraria, entonces, sino método y estilo.”²⁷¹

²⁷⁰ Entrevista inédita con José Sanchís Sinisterra realizada por Mariana Muniz en diciembre de 2002.

²⁷¹ FO, D. *Manual Mínimo del actor*. Argitaletxe. Navarra, 1998. p. 23-24.

José Sanchís Sinisterra discute la dicha “superficialidad” del texto dramático surgido a través de la improvisación. Su concepción de dramaturgia actoral es un buen ejemplo de cómo la improvisación puede ser aplicada a la construcción de textos o situaciones dramáticas.

“Mi concepción del teatro como autor y como director se apoya en el trabajo actoral. Mis textos son muy para actores, yo como director no me interesa demasiado los aspectos espectaculares, tengo siempre como eje de mi preocupación el trabajo con el actor, la relación con el actor, la creación del actor. Para mí el actor no es un intérprete, es un creador. Por lo tanto, me preocupa que los textos se escriban desde un planteamiento literario y se olvide que el objetivo del texto es el actor. En mis seminarios de escritura dramática, mis ejercicios insisten mucho en este destino actoral de los textos. Al mismo tiempo, cuando dirijo mi preocupación fundamental es cómo darle herramientas al actor para que sea un creador. Ser un creador, desde el punto de vista actoral, quiere decir de cierto modo tener también una conciencia dramatúrgica. Es el requisito para que el actor no sea sólo un intérprete. El actor debe ser consciente no sólo de lo que la palabra no dice, pero del espacio, del tiempo, de los distintos modos de interacción, etc.”²⁷²

La creación de una estructura dramática al calor de la acción exige entrenamiento y técnica. Al empezar en el aprendizaje de una técnica de improvisación es fundamental abrir la imaginación y la espontaneidad del alumno. Estamos acostumbrados a desechar nuestras primeras ideas o pensamientos por no considerarlos suficientemente originales o novedosos. Muchas veces lo que hacemos es censurarlos por demasiado “comunes”, demasiado “obscenos” o poco “inteligentes”, cualquier idea que surge después de este largo proceso de censura aprendido en los sistemas educativos tradicionales no tendrá en absoluto la misma fuerza propulsora de este primer impulso censurado. Según Johnstone:

²⁷² Entrevista inédita con José Sanchís Sinisterra realizada por Mariana Muniz en diciembre de 2002.

“Schiller escribió acerca de un “observador en las puertas de la mente”, que examina las ideas con demasiada atención. Dijo que en el caso de la mente creativa, “el intelecto ha expulsado a su observador de las puertas y las ideas corren en desorden y sólo entonces revisa e inspeccionan la multitud”. Dijo que las personas no-creativas “se avergüenzan de la locura momentánea por la que atraviesan los verdaderos creadores... una idea puede ser bastante insignificante y aventurada en extremo si se la mira en forma aislada, pero puede adquirir importancia a partir de la idea que la sigue; quizás en conjunto con otras ideas que parecen igualmente absurdas, pueda proporcionar una conexión muy útil. (...) En el colegio era probable que cualquier acto espontáneo me produjera problemas. Aprendí a no actuar nunca de forma impulsiva y a rechazar la primera idea que se me ocurriera en pro de ideas mejores. Aprendí que mi imaginación no era suficientemente “buena”. Aprendí que la primera idea era insatisfactoria porque era (1) sicótico; (2) obscena; (3) no-original. La verdad es que las mejores ideas a menudo son sicóticos, obscenas y no-originales.”²⁷³

La censura de estos primeros impulsos corresponde a un mecanismo de auto-defensa. Decir o hacer lo primero que se nos ocurre es como desnudarse ante los demás, pues estos primeros impulsos suelen llevar, según Jhonstone, alguna carga sicótica, obscena y muchas veces infantil. Sentirse lo suficientemente protegido con el grupo y con el maestro es fundamental para que el actor-improvisador se libere de sus defensas y puede empezar a reaccionar a estímulos externo y/o internos sin censurar sus primeros impulsos. En definitiva hay que perder el miedo al fracaso.

En un espectáculo de improvisación cada noche es un riesgo. El actor-improvisador no sabe qué historia va a crear, ni siquiera puede saber qué va a hacer en el segundo siguiente. El miedo al fracaso es uno de los principales fantasmas para el actor-improvisador.

Entretanto, según Jhonstone, nuestra imaginación no tiene un límite determinado, en realidad un bloqueo en una improvisación no surge porque se ha alcanzado un límite, surge de la tensión que no permite al improvisador escuchar los

²⁷³ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. pp. 71-74.

estímulos de sus compañeros y del rechazo de los primeros impulsos surgidos a partir de estos estímulos. Todo ello viene de la inseguridad, de no creer en sus primeras reacciones, de rechazarlas en búsqueda de algo “más inspirado”, en otras palabras, del miedo a fracasar. Johnstone aboga por la creación de un ambiente solidario en el aprendizaje de la impro, que permita al alumno sentirse cómodo para expresarse libremente. Alejar de la idea del fracaso o del juicio, tan comunes en la educación tradicional, es esencial a la hora de propiciar que el actor-improvisador pueda recuperar su espontaneidad:

“La educación tradicional es altamente competitiva, y se supone que los alumnos tienen que tratar de sobrepasarse unos a otros. Si le explico a un grupo que debe trabajar para los demás miembros, que cada individuo debe interesarse en el progreso de los otros, se sorprenden; pero, obviamente, si un grupo apoya en forma intensa a sus propios miembros, será un mejor grupo con el cual trabajar. Lo primero que hago cuando me enfrento a un grupo de alumnos nuevo es (probablemente) sentarme en el suelo. Desempeño un status bajo y les explico que si fallan deben culparme a mí. Entonces se ríen y se relajan, y les explico que en realidad es obvio que deben culparme a mí, ya que se supone que yo soy el experto; y que si les doy el material equivocado, fracasarán; y que si les proporciono el material adecuado, tendrán éxito. Físicamente desempeño un status bajo, pero mi status real comienza a subir, ya que sólo una persona muy segura y experimentada podría culparse a sí misma del fracaso. A estas alturas, están prácticamente resbalando de las sillas, porque no desean estar más arriba que yo. Ya he logrado un cambio profundo en el grupo, porque de pronto el fracaso ya no les atemoriza tanto.”²⁷⁴

Por lo tanto, el aprendizaje del actor-improvisador debe dirigirse hacia la recuperación de sus espontaneidad a través de la confianza en sus primeros impulsos y del rechazo al miedo a fracasar, pese a que el fracaso es un elemento siempre presente en el trabajo del actor-improvisador. Si en una primera improvisación de Match, un jugador se bloquea y “fracasa”, es fundamental que lo acepte serenamente y centre toda su atención en la siguiente improvisación, no hay tiempo para lamentarse. Lo mismo se

²⁷⁴ Ibid. p. 17.

podría decir del éxito, no se puede estar escuchando instante a instante si uno no se deshace de lo que ocurrió en la última improvisación. Aunque los actores-improvisadores estén arrojados por una técnica y por un entrenamiento, siempre se está “desnudo” ante el público y la línea que separa el éxito del fracaso es extremadamente delgada. Según Robert Gravel y Jan-Marc Lavergne:

“Durante los cursos es preciso que el derecho al error desactive la sensación de fracaso, dado que durante el aprendizaje las improvisaciones fallidas son las que predominan. Ante todo lo que importa es comprender bien los fallos que se deslizan dentro de la mecánica y consolidar así la base sobre la cual se edifica su competencia. ¿Quién dijo aquello de: “La experiencia es la suma de nuestros errores”? Y entonces, un buen día se es actor, se ama la impro (o no se ama, se sobreentiende), se está a gusto y se tiene derecho de considerarse “bueno”. En ese momento se está lo bastante maduro para afrontar un auténtico desafío: el Match de Improvisación.”²⁷⁵

Por lo tanto, el trabajo de la improvisación puede concentrarse, durante su aprendizaje, en la vivencia de los siguientes conceptos:

“La improvisación es escucha y observación, estar vivo y presente, atento a todos los estímulos e informaciones que recibimos y saber reaccionar en función de éstos; (...) es la capacidad de adaptarse respecto a situaciones o reacciones inesperadas, aportando flexibilidad y seguridad; (...) es agilizar y entrenar nuestra espontaneidad para vencer los bloqueos. Atreverse a avanzar, desarrollando la confianza en uno mismo y en su grupo de trabajo para hacer posible este avance. Recibir y aportar; saber presentar una información de manera clara, sencilla y fluida. La improvisación es descubrir y desarrollar nuestra capacidad creativa, abriendo las puertas de la imaginación y la iniciativa.”²⁷⁶

Aquellos colectivos que se dedican profesionalmente al Match o a la impro-espectáculo profundizan en la estructura dramática o estilística de la impro sin,

²⁷⁵ LAVERGNE, J.M. GRAVEL, R. *Impro: Reflexiones e análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito)

²⁷⁶ Documento inédito escrito por los miembros de la Liga de Improvisación Madrileña y cedido para este trabajo.

entretanto, olvidarse de los conceptos básicos que serán desarrollados en el siguiente apartado: la escucha, el rebote y los motores, entre otros.

IV.2. Conceptos básicos de la improvisación.

1. La escucha

El pilar fundamental de la improvisación es la *escucha*. Al improvisar, la escucha de uno mismo, de su compañero y del público es condición *sine qua non* a la construcción de una acción dramática. El bloqueo de una improvisación se debe, la gran mayoría de las veces, a la dificultad de escuchar en escena.

Como público, podemos percibir instantáneamente cuándo, en una improvisación, los actores se están escuchando o no. Entretanto, como improvisadores no es tan sencillo observar la falta de escucha, siendo éste uno de los principales problemas a la hora de plantearse la formación de un actor-improvisador.

Es importante volver a recordar, como ya lo habíamos apuntado en la introducción de este trabajo, que la escucha escénica es un concepto y una herramienta utilizada en las más diversas técnicas de interpretación. En la representación de una escena dramática previamente escrita, la escucha es tan importante como en la improvisación, pues es lo que salva el texto dramático de la repetición sin vida en un escenario.

Recurriremos a la teoría musical y al *Tratado de los Objetos Musicales* afín de encontrar una definición más concreta de la *escucha* que nos permita explicar un concepto muy fácil de visualizar en la práctica, pero complejo de vivenciarlo y entenderlo.

“1. Escuchar es prestar oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o algo que me es descrito o señalado por un sonido.

2. Oír es percibir con el oído. Por oposición a escuchar, que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es lo que me es dado en la percepción.

3. Entender. Conservaremos el sentido epistemológico “tener intención”. Lo que entiendo, lo que se manifiesta está en función de esta intención.

4. Comprender, tomar consigo mismo. Tiene una doble relación con escuchar y entender. Yo comprendo lo que percibía en la escucha, gracias a que he decidido entender. Pero, a la inversa, lo que he comprendido dirige mi escucha, informa a lo que yo entiendo.”²⁷⁷

Las afirmaciones de Schaeffer están dirigidas a la escucha musical y por lo tanto, a la escucha de los sonidos. En la improvisación la escucha es total y engloba nuestros cinco sentidos, es necesario escuchar lo que dice el compañero, lo que hace, lo que expresa, lo que siente, etc. Entretanto, así como en la escucha musical, la escucha en una improvisación también es un proceso activo y se acerca al concepto de *comprender* de Schaeffer, o sea, una escucha activa dirigida y transformadora de la acción o de la situación.

En una improvisación, cada improvisador tiene unos objetivos o elementos con los cuales desarrolla un personaje, una acción, etc. La escucha escénica está teñida por una intención. Lo que escuchamos lo filtramos de acuerdo con nuestros objetivos o intenciones. Por ejemplo, si una improvisadora opta por un personaje de una ninfómana en una improvisación, y “escucha” que su compañero se afloja el nudo de la corbata, puede pensar que este la desea y acercarse a él, tiñendo su escucha de una intención determinada por sus objetivos. Entretanto, si la misma improvisadora se plantea un personaje muy formal, la escucha del mismo gesto estaría teñida de intenciones muy distintas y lo más probable es que se distancie de su compañero, haciéndole notar que su

²⁷⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Alianza Música. Madrid, 1988. p. 62.

presencia le molesta. Cualquiera de las dos posibilidades puede crear un buen inicio de improvisación, pues parten de una escucha activa del compañero marcada por los elementos que uno se propone desarrollar en la improvisación. Según Schaeffer:

“Nosotros afirmamos que se oye lo que se tiene intención de oír y cada uno de los practicantes lo hace según un objetivo distinto”²⁷⁸

Para desarrollar la escucha en un actor hay que ampliar su disponibilidad y su flexibilidad en escena. Si un actor insiste en mantener el control de una situación, acaba por no escuchar los estímulos de sus compañeros, imponiéndoles una idea concebida previamente y bloqueando la improvisación. Según Jonhstone:

“Las escenas se generan espontáneamente si ambos actores ofrecen y aceptan de forma alternada. (...) Los buenos improvisadores parecen telepatas; todo se ve como si estuviera preparado con anticipación. Esto se debe a que aceptan todas las ofertas que se les hacen – cosa que ninguna persona “normal” haría. También pueden aceptar ofertas que en realidad no tenían tal intención. A mis actores les digo que nunca piensen en una oferta, sino que asuman que ya se ha hecho una. (...) El actor que acepte cualquier cosa que suceda, parecerá súper-natural; esto es lo más maravilloso acerca de la improvisación: de pronto uno está en contacto con personas libres, cuya imaginación parece funcionar sin límites”²⁷⁹

William Layton, en su libro *¿Por qué? El trampolín del actor*, aporta una interesante concepción de la escucha escénica, resaltando la existencia de un proceso interno de significación que transforma la percepción del compañero en estímulos que, a partir de una escucha activa, provoca reacciones en uno mismo que hacen avanzar el conflicto que se establece en escena.

“¿Qué es escuchar en el escenario? Lo principal es entender la diferencia que hay, para nosotros, entre oír y escuchar. Escuchar con los cinco sentidos y la mente muy abierta, no sólo con el oído, es encontrar la significación de lo que se oye, mientras “pasa por el filtro” de tu propia personalidad y de tus propias necesidades. El oído

²⁷⁸ Ibid. p.78

²⁷⁹ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisación y el Teatro*. Ed. Cuatro Vientos. Santiago de Chile, 1990. p.

es un mero transmisor hacia el cerebro de lo que oímos desde el exterior. Pero esos sonidos o esas palabras tienen que incidir en nosotros con una significación especial que nos hace reaccionar. A esta unión de acción exterior más la significación personal y la consiguiente reacción, el lo que la técnica llama escuchar”²⁸⁰

La escucha en escena es, según hemos podido observar, activa e intencionada. Su objetivo es avanzar la acción y mantener el interés del espectador. Para Jhonstone la manutención del interés en una improvisación pasa también por la creación de rutinas y su ruptura, otro concepto básico al aprendizaje del actor-improvisador.

2. Creación y ruptura de rutinas

En una improvisación se establece una serie de rutinas. Al construir una historia, los improvisadores crean una primera rutina que, con el paso del tiempo, deja de ser interesante y necesita de una propuesta que la rompa para recuperar su interés, creando así una segunda rutina y así sucesivamente. Este proceso se repite cuantas veces sea necesario hasta que la historia encuentre un final. Según Johnstone:

“A la medida que una historia avanza, empieza a establecer rutinas, las cuales, a su debido tiempo, hay que romper. (...) No importa cuán estúpidamente interrumpamos una rutina, pues estaremos creando en forma automática una narración y la gente escuchará”²⁸¹

Por lo tanto, el improvisador también debe aprender a proponer en escena a fin de romper rutinas y abrir las posibilidades de improvisación. La diferencia entre proponer e imponer es muy sutil para el improvisador inexperto. La imposición bloquea la improvisación, pues no surge de una escucha dentro de la impro, sino de ideas concebidas previamente. Entretanto, una propuesta espontánea o surgida de la propia situación abre varias posibilidades y favorece la escucha.

²⁸⁰ LAYTON, W. *¿Por qué? El trampolín del actor*. Fundamentos. Madrid, 1990. pp. 18-19

²⁸¹ Ibidem. p. 93

Por otro lado, decir “NO” a una propuesta surgida en la acción degenera la improvisación en una discusión que la impide avanzar. El “NO” denota inseguridad y bloquea al actor, además frustrar al público que desea ver las propuestas desarrolladas. Entretanto, el “SÍ” y la aceptación de propuestas enriquece la escena y abre puertas a nuevas ideas. Aceptar las ofertas de los demás significa también estar abierto a una escucha activa y apostar por una cooperación en la construcción de las improvisaciones. Según Robert Gravel y Jan-Marc Lavergne:

“En una improvisación a dúo los actores deben practicar el “sí”, sin el cual ninguna acción es posible. Los actores que improvisan no están en estado de oposición sino de cooperación para *escribir*. Es absolutamente preciso decir “sí”... Decir “sí” la propuesta del otro o sugerir una idea mejor, lo que viene a ser lo mismo. Para decir si es necesario comprender la propuesta del otro. Es necesario haber visto su gesto, haber escuchado sus palabras. Por lo tanto:

Dos actores improvisando deben entrenar la escucha total. Nada de lo que el otro diga debe escapárseme. Nada de lo que yo digo debe escapársele al otro. Es lo yo llamo. ¡Tener unas antenas enormes!

Dos actores improvisando deben entrenar la visión periférica. Nada de lo que hace el otro se me debe escapar, nada de lo que yo hago debe escapársele al otro. Es lo que yo llamo: ¡Tener ojos hasta en el cogote!”²⁸²

En la construcción dramática de la improvisación hemos visto que, según Johnstone, para avanzar con una historia es necesario romper rutinas, abriendo el juego a otras posibilidades. Cuando un improvisador ve necesario romper la rutina creada y hace una oferta, su compañero puede aceptarla, decir “sí”, y la improvisación probablemente irá por buen camino, o cancelarla, decir “no” y bloquear la historia. Otra manera de bloquear la historia es trasladar la acción a otro lugar fuera del escenario. De esa forma, la improvisación se convierte en simple narrativa. No hay que olvidarse que la improvisación se basa principalmente en la acción. Según Johnstone:

²⁸² LAVERGNE, JM. GRAVEL, R. *Impro: Reflexiones y análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito).

“No hay nada de muy profundo en tales historias y no requieren mucha imaginación, pero a la gente le gusta mucho verlas. Las reglas son: (1) interrumpir una rutina; (2) mantener la acción en el escenario sin desviarse a una situación que ha ocurrido en otro lugar o en otro momento; (3) no cancelar la historia”²⁸³

Estas tres propuestas de Jhonstone (la interrupción de rutinas, la manutención de la acción en el escenario y la aceptación de las propuestas) son fundamentales a toda construcción dramatúrgica en el calor de la acción. En una improvisación, estos tres elementos deben estar presentes, caso contrario, es muy posible que los improvisadores boqueen la acción y que la improvisación pierda su interés.

En el *Match de Improvisación* es muy común ver como el público reacciona riéndose cuándo un improvisador cancela, o sea, dice “no” a la propuesta de su compañero. Es una reacción natural, pues rompe con las expectativas del público. Entretanto, pasado este primer momento de risas, se ve como la improvisación no se desarrolla y acaba perdiendo todo el interés.

Una de las principales tareas del improvisador de Match es cooperar en la construcción de una improvisación entre todos, preocupándose de no bloquearla, pese a los posibles beneficios inmediatos de este bloqueo (la risa del público). No hay que olvidarse que el carácter competitivo del Match puede favorecer este tipo de estrategias, pues muchas veces esta reacción inmediata del público se convierte en la victoria de un equipo, principalmente en las impros mixtas. En ese caso, el árbitro podría pitar alguna falta como “falta de escucha”, “rechazo de personaje”, “chulería”, “confusión”, etc. Según Jhonstone:

²⁸³ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisación y el Teatro*. Ed. Cuatro Vientos. Santiago de Chile, 1990. p. 94

“Un problema para el improvisador es que el público tiende a recompensar el bloqueo cuando recién aparece: ¿Tu apellido es Smith? ¡No! (risas)

El público ríe porque disfruta viendo a los actores frustrados, tal como reiría si los actores se hicieran bromas. Generalmente, los programas humorísticos de la TV o del radio son interrumpidos cada cierto tiempo para poner una canción u otro tipo de animación. El improvisador, que debe actuar por periodos más largos, se arriesga cuando interrumpe o bloquea, aunque la risa inmediata del público podría condicionarlo a hacer sólo eso. Cuando los actores han caído en la tentación de interrumpir o bloquear, el público ya va en camino de la molestia y el aburrimiento. Mas que risa, quiere acción.”²⁸⁴

3. El Rebote.

Otro concepto muy importante en la técnica de la improvisación y su aprendizaje es el *Rebote*. Así como una pelota de tenis que, cuando es lanzada, rebota nada más entrar en contacto con el suelo o con una pared, el actor improvisador debe rebotar en una libre asociación de ideas al entrar en contacto con un estímulo externo (una palabra, un gesto, una imagen, etc.). El concepto de *Rebote* sigue la misma línea de lo que Johnstone llama “primeros pensamientos” o “asociaciones inmediatas”, su velocidad de ejecución impide la actuación de nuestros censores apostando por la validez de la primera reacción. El *Rebote* puede surgir a partir de un estímulo externo intencionado o no, proporcionado por el maestro, por los compañeros en escena, por el público e incluso por uno mismo.

El rebote parte de la escucha y ambos son los elementos más básicos de la improvisación. La escucha activa e intencionada provoca el rebote y ese es el motor de toda la acción improvisada. El rebote, así como la escucha, merece un entrenamiento específico. La principal dificultad de un improvisador inexperto es aceptar sus primeros pensamientos, dejar que fluyan las libres asociaciones. Según Jhonstone, la creatividad reside en la capacidad de expresar las libres asociaciones surgidas a partir de la escucha

²⁸⁴ Ibid. p. 100

de estímulos internos o externos. La velocidad de los ejercicios dedicados al entrenamiento del rebote tiene como finalidad permitir que los primeros pensamientos y las libres asociaciones se manifiesten sin que el alumno pueda controlarlo.

Para un improvisador inexperto, el trabajo con el rebote se complica. Pues, además de practicar el rebote inmediato a partir de la escucha, el improvisador profesional debe entrenarse para que sus asociaciones no sean demasiado directas, o demasiado lógicas. Entrenar el rebote lejano significa realizar asociaciones que no tengan su sentido estrechamente vinculado al estímulo generador del mismo.

Ejemplo: a la palabra “pelota”, el jugador puede rebotar “redonda”. Este sería un rebote sencillo que no permite un detonador importante a la escena. Otro ejemplo: si el jugador rebota, sobre la misma palabra “pelota”, “pilares”. Quizás ese rebote, más lejano que el primero, pueda constituir en un importante motor a la improvisación. En estos ejemplos pudimos citar dos tipos diferentes de rebote. En el primer ejemplo la asociación está vinculada al campo semántico de la palabra, mientras que en el segundo se vincula a su significante, a su campo fonético²⁸⁵.

Eso no quiere decir que el improvisador debe censurar su primer pensamiento en búsqueda de algo más original. Lo que ocurre es que, con el tiempo de entrenamiento, los improvisadores agotan los rebotes inmediatos y pueden empezar a ahondar en asociaciones menos directas y más interesantes para la improvisación y para el público. También es verdad que, con la experiencia, un improvisador puede llegar a tener más de un rebote al mismo tiempo, entonces tendrá que elegir el más adecuado a la situación, o sea, el que más pueda hacer avanzar la acción.

²⁸⁵ Por eso, en los ejercicios de rebote descritos en el anexo de esta investigación, se suele hablar de rebote semántico o rebote fonético.

Entretanto, cabe resaltar que los rebotes lejanos o simultáneos vienen con el tiempo de entrenamiento y de experiencia como actor-improvisador. Con improvisadores inexpertos, buscar los rebotes lejanos puede acabar por bloquearles a la hora de entrenar sus primeras asociaciones a partir de la escucha.

A fin de profundizar el concepto de rebote, utilizaremos un ejemplo de Johnstone en su trabajo sobre las asociaciones de imágenes²⁸⁶.

“Uno de los primeros juegos que realizamos en el estudio involucraba la asociación de imágenes. Lo desarrollamos a partir de juegos de asociación de palabras, y descubrimos que si alguien proporciona de improviso una imagen, ésta engatilla automáticamente otra imagen en la mente de su compañero²⁸⁷. Alguien dice: “una langosta...”, otra persona responde: “con una flor en una para”, y la yuxtaposición sí implica un contenido.”²⁸⁸

Es importante aclarar que el rebote no es algo predominantemente verbal o mental, nuestro cuerpo está constantemente reaccionando a estímulos consciente o inconscientemente. Por lo tanto, es necesario entrenar nuestra mente para que reaccione, o rebote, a estos estímulos con la misma velocidad que reacciona nuestro cuerpo, la expresión de esta reacción puede ser un gesto, un sonido, una palabra, etc.

²⁸⁶ En la *Liga de Improvisación Madrileña* se utiliza un ejercicio de entrenamiento de rebote denominado volcán, descrito en el anexo 1, que se asemeja mucho al ejemplo descrito por Johnstone y cuyo objetivo es trabajar la velocidad de la libre asociación a partir de estímulos sonoros o visuales.

²⁸⁷ El “gatillo” a que se refiere Johnstone se acerca al concepto de “rebote” desarrollado en este trabajo. “Rebote” es un término utilizado por la mayoría de las ligas hispanas de improvisación, por eso hemos optado por utilizarlo en este trabajo.

²⁸⁸ JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisación y el Teatro*. Ed. Cuatro Vientos. Santiago de Chile, 1990. p. 112

4. Tres categorías de la improvisación: la oferta, el bloqueo y la aceptación.

Según Johnstone hay tres categorías dentro de la improvisación: la oferta, el bloqueo y la aceptación. Los estímulos son *ofertas* hechas por los compañeros, por el público, por el maestro o por uno mismo, el *bloqueo* es la negación de estas ofertas y la *aceptación* es la capacidad de escucharla y rebotar sobre ellas.

En improvisaciones individuales, el actor-improvisador debe estar conectado consigo mismo, debe escucharse para rebotar a cualquier estímulo: una risa, un ruido, una palabra, etc. La escucha de uno mismo consiste en estar atento a cualquier pequeño cambio y rebotar sobre ello, realizando una libre asociación de ideas. En las improvisaciones a dúo o en grupos, además de la escucha de uno mismo, del público e incluso del espacio, los actores tienen que estar muy activado para que no se les escape nada de lo que diga o haga sus compañeros.

Robert Gravel y Lavergne describen, en *Impro: reflexiones y análisis*, los pasos necesarios a la construcción de una improvisación, dividiéndolas en distintos niveles de dificultad. Según ellos, en el aprendizaje del actor-improvisador, debe empezar por improvisar en solitario, para enseguida aprender a improvisar con un compañero y, en una fase más avanzada, con tres o más personas.

Sobre la improvisación en solitario:

“Para el improvisador solitario, la mecánica se resume así:

1º Relajación

2º Auto-escucha

3º Elección de un punto de partida (si no hay un tema impuesto)

4º Interpretación (P. Ej. Encarnación de una imagen mental)

6º Búsqueda de un motor

7º Interpretación

8º Escucha

9º Búsqueda de un motor

10º Interpretación...

Repetición tantas veces como sea necesario del encadenamiento Interpretación/Escucha/Búsqueda de un motor... después la conclusión.”²⁸⁹

Vemos que el punto de partida es siempre el mismo, el improvisador debe estar relajado, a fin de poder escucharse a sí mismo y elegir un impulso inicial. La acción a partir de la escucha y del rebote es lo que Gravel y Lavergne llaman interpretación. Así vemos como la estructura “escucha / motor / rebote / acción” se repite cuantas veces sea necesario en la construcción de una estructura narrativa improvisada.²⁹⁰

Improvisaciones con el otro:

“Para dos improvisadores, la mecánica se resume así:

1º Relajación

2º Propuesta de partida por parte de A.

3º Trabajo de A (encarnación de la imagen mental).

4º Decisión de B de entrar en la impro de A después de haber comprendido la propuesta inicial.

5º Trabajo de A+B

6º Escucha total + visión periférica

7º Búsqueda de motores

8º Voluntad del sí

9º Trabajo de A+B

10º Escucha total + visión periférica

11º Búsqueda de motores

12º Voluntad del sí...

Repetición tantas veces como sea preciso del proceso Trabajo de A+B/escucha total + visión periférica/búsqueda de motores/voluntad del sí... y conclusión.”²⁹¹

²⁸⁹ LAVERGNE, JM. GRAVEL, R. *Impro: Reflexiones y análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito).

²⁹⁰ En el siguiente apartado se definirá el concepto de motor y se aclarará la estructura aquí propuesta.

²⁹¹ LAVERGNE, JM. GRAVEL, R. *Impro: Reflexiones y análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito).

Improvisaciones en conjunto:

“No seguiremos aquí nuestra demostración con las impros pro tríos o en grupo. El lector habrá comprendido que los mensajes se complican a medida que el número de improvisadores crece ($A+B... +C +D + E + F$, etc.). Es esencial pasar por todas las etapas en el momento de aprendizaje y de repetir sin descanso hasta que los reflejos del actor-improvisador estén perfectamente a punto. No hay nada más sorprendente que una improvisación exitosa, con diez o doce actores, pero nada hay más difícil de realizar. Sin embargo, los principios son los mismos que para la impro en pareja. (...)

1° La relajación

2° La escucha total

3° La visión periférica

4° El trabajo

5° La voluntad del sí

6° la búsqueda de motores

El estudiante que aprende a improvisar se da cuenta progresivamente de que la impro no es anarquía o “free for all”, sino una disciplina rigurosa al menos tan exigente como el arte de interpretar un texto escrito.”

La descripción de estos procedimientos utilizados por Gravel y Lavergne se justifica por su constancia presencia en el entrenamiento del actor-improvisador de *Match de Improvisación*. También nos sirve como resumen de la conjunción de los elementos analizados en este capítulo. Independientemente de que la improvisación sea individual, a dúo, a trío o en grupo, siempre parte de la escucha activa de los estímulos internos y externos. El rebote, la libre asociación surgida a partir de esta escucha genera una rutina, o un motor, que lleva la acción hasta que esta pierda su interés. Para recuperarlo, el improvisador debe romper la rutina y crear una nueva. Para crear una nueva rutina, o para encontrar un nuevo motor, es necesario volver a la escucha de las ofertas, su aceptación y el rebote sobre ellas.

El concepto de interpretación utilizado por los autores citados, representa hacer visible, comunicar al espectador, la rutina o motor creado a partir de la escucha. Por lo tanto, la interpretación, según Gravel y Lavergne, es fundamental a toda improvisación, pues es lo que permite al público reconocer la acción creada. Así, la improvisación, como el propio teatro, no debe ser solamente la expresión de una idea o acción, sino que tiene que contemplar su comunicación con el público²⁹².

Gravel y Lavergne, en su libro sobre la improvisación, afirman que la improvisación no debe ser considerada un “free for all”, utilizándonos de la expresión citada por ellos. La improvisación, para ambos autores, es un arte que requiere una técnica específica y un entrenamiento constante. Además, afirman los autores canadienses, la improvisación encuentra su mejor expresión cuando realizada por actores profesionales con larga experiencia en el campo de la impro.

²⁹² El concepto de “fiscalización” utilizado por Viola Spolin se acerca al de “Interpretación” de Gravel y Lavergne.

IV.3. Los Motores de la improvisación

Un motor es la chispa inicial de una improvisación, es la premisa con la cuál se decide trabajar la improvisación durante el tiempo de preparación de la misma o, lo que es lo mismo, durante el “coucheo”. El tiempo del “coucheo” puede variar entre 20 a 30 segundos, por lo tanto, es fundamental, en un equipo de Match, la creación de un lenguaje común que permita establecer las bases de la impro y aportar al improvisador las herramientas necesarias para desarrollarla. De ahí la importancia de un entrenamiento regular a fin de establecer técnicas comunes a los jugadores que les permita desarrollar sus capacidades individuales, compaginándolas con la escucha del grupo.

Normalmente en los 20 seg. de preparación de cada improvisación se deciden las herramientas que pondrán en movimiento la escena improvisada, en otras palabras, su motor inicial. Un motor es una herramienta concreta que permite a los improvisadores abrirse a la escucha del grupo y confiar en el trabajo de construcción conjunta de una dramaturgia dentro de la pista de juego. El gran atractivo de la improvisación es construir, aquí y ahora, situaciones sorprendentes tanto para el público como para los improvisadores, de ahí la importancia de lanzarse al vacío sin una historia previa, apoyándose en una técnica común a todo el equipo. Según Robert Gravel y Jan-Marc Lavergne un motor es la “idea que permite a la acción surgir y resurgir y a la improvisación avanzar dentro de la lógica de la propuesta inicial y su desarrollo”²⁹³

Sobre la importancia de los motores en la improvisación, afirma Santiago Sánchez, en la entrevista anteriormente citada:

“Nosotros seguimos haciendo una especie de calentamiento una hora antes de la función para estar al máximo cuándo empezamos. Cada vez lo hacemos menos porque acabamos de cumplir mil funciones,

²⁹³ LAVERGNE, J.M. GRAVEL, R.. *Impro: reflexiones y análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (texto inédito)

entonces no te puedes obsesionar por eso nosotros trabajamos una hora media a pleno pulmón. El entrenamiento entonces tiene dos partes, una la que llamamos el ABC, que es como recordar los primeros ejercicios que hacíamos hace 12 años, las cosas más sencillas. Lo importante no es la palabra sino el silencio; la réplica y la contra-réplica; la escucha. Nos volvemos a recordar los elementos básicos: la creación a partir de un espacio; la creación a partir de un ritmo, los motores de la impro, todo aquello que estuvo en el curso que di con Pablo Pundick hace 8 años también. Saber que lo fundamental es que hay un motor, o sea una energía, un ritmo, una palabra, un gesto, una sensación, un clima, y que esto va a provocar una acción que a la vez se convierte en una reacción que es un nuevo motor y a la vez engranar la improvisación a través de la escucha: motor- escucha- acción –reacción- motor- escucha... Bueno pues los millones de ejercicio que hemos creado a partir de eso, recordarlos. Y luego investigar formas nuevas, ahora mismo estamos en un proceso de investigación sobre la deconstrucción de las palabras. Yo digo la palabra “Palabra” y empiezo a jugar sobre los sonidos de la propia palabra descontruyéndolos. No lo hacemos evidencia pero esta ya dentro del espectáculo.”²⁹⁴

Es importante resaltar que los motores no son algo definitivo. Una vez empezada la improvisación, deben provocar un “rebote”, o sea, una libre-asociación, a partir de la escucha de un estímulo inicial; este rebote se transforma en acción que lleva a un nuevo motor que vuelve a provocar un nuevo rebote a través de la escucha y así consecutivamente. Esquemáticamente, una improvisación consiste en: motor → escucha → rebote → acción → motor → escucha → rebote → acción → motor, etc.

²⁹⁴ Entrevista inédita a Santiago Sánchez realizada por Mariana Muniz en octubre de 2002.

IV.3.1. Tipos de motores

Puede haber tantos motores cuanto sean inventados y practicados por cada liga de improvisación. En la *Liga de Improvisación Madrileña* solemos trabajar con 8 o 9 motores que fueron introducidos por Santiago Sánchez y trabajados por la LIM. Son ellos: **el motor espacio; el motor estado de ánimo; el motor tipo; el motor ritmo; el motor texto; el motor gesto; el motor acción, el motor imagen y el motor sensación.**

1. Motor espacio: Los improvisadores, al empezar la improvisación, se ocuparán de construir un espacio con su cuerpo y/o su voz. La impro debe empezar a partir de este espacio, acordado en el “coucheo”, aprovechando todo lo que este sugiera: personajes, sensaciones, conflictos, etc. El espacio puede ser concreto (una pescadería) o abstracto (un lugar dónde sólo se pueda caminar en líneas diagonales); exterior (la luna, etc.) o interior (dentro del óvulo materno, etc.), lo fundamental es que el improvisador sea capaz de hacer que sus compañeros y el público lo visualicen y lo reconozcan, además de rebotar a la escucha de los estímulos provocados por el espacio. Así, si acordamos que estamos en una calle desierta, un improvisador puede salir como un perro callejero, otro como una farola y un tercero como una mujer desesperada. Sin acordarlo previamente ya tenemos todos los elementos necesarios a la impro: la soledad de la mujer, el abandono del perro, la luz de la farola iluminando la oscuridad de la calle, etc.²⁹⁵. En cualquier espacio pueden ocurrir una infinidad de situaciones, no hay por qué imponer límites a una improvisación, la elección de un motor sirve apenas como trampolín inicial.

Lo fundamental para trabajar el motor espacio es capacitar a los improvisadores para utilizar su cuerpo y su voz para dibujarlo o imaginarlo, una vez que, según el

²⁹⁵ Todos los ejemplos son de improvisaciones hechas por los miembros de la LIM durante el Match o en entrenamientos.

reglamento del Match, el improvisador no puede utilizar ningún objeto real en la pista de juego. Si proponemos la luna como espacio, los actores pueden utilizar su cuerpo y su voz para demostrar la ausencia de gravedad, simular un aterrizaje de un cohete, hablar por la radio con la NASA, transformarse en alienígenas, etc. La clave está en elegir uno o más elementos característicos de un espacio y dibujarlos ante al público. Este dibujo puede ser tan simple como andar a cámara lenta para simular la ausencia de gravedad, lo importante es que sea eficiente y preciso. Cuanto mayor sea el dominio corporal de un equipo de Match, más detallados y ricos serán los espacios que éste puede construir.

2. Motor estado de ánimo: Es un motor más interior que el motor espacio. El estado de ánimo (tristeza, alegría, fastidio, irritación, etc.) suele provocar un rebote más interno y menos concreto, pues no determina ni un espacio, ni un personaje, ni tampoco una situación. Entretanto, permite al improvisador desarrollar a lo largo de toda la improvisación, o solo como un punta-pié inicial, una sensación anímica que lo influenciará en sus relaciones con los demás improvisadores, con el espacio, o con el público, en caso de un monólogo. Es un motor muy utilizado en los “coucheos” de las improvisaciones mixtas o de las “con título a los dos minutos”, pues permite trabajar un motor sin imponer nada a los demás improvisadores. Este motor tiende a crear climas más interiorizados y propiciar una escucha del compañero, partiendo siempre de una escucha atenta de uno mismo.

Es importante resaltar que el trabajo del improvisador en el *Match de Improvisación* se aleja de las técnicas de improvisación en la formación del actor, pues trabaja con la inmediata exteriorización de los estados de ánimo y con su utilización como trampolín de una situación de improvisación. Hay incluso ejercicios de impro que

llegan a trabajar el cambio casi esquizofrénico de los estados de ánimo en pro de la construcción de una improvisación, alejándose de las propuestas de algunos teóricos teatrales²⁹⁶. En la improvisación los estados de ánimo son una herramienta para la construcción de una dramaturgia en el calor de la acción y, en el *Match de Improvisación*, el estado de ánimo es un instrumento de búsqueda de la acción. La acción es fundamental en la construcción de una impro de Match.

En este motor, más que “sentir”, el actor-improvisador debe “accionar”. Eso no quiere decir que su interpretación carezca de verdad escénica, su trabajo es alcanzar esta verdad lo más rápido posible. Así como los niños que, involucrados en un juego, cambian constantemente de roles y pueden pasar de la risa al llanto. Resumidamente, lo que se busca con este motor es la verdad del juego que surge a partir de la escucha escénica.

3. Motor tipo: No solemos hablar de personajes en una improvisación, sino de tipos. Los tipos son esbozos de personajes dónde se enseñan solamente sus grandes rasgos. En el “coucheo” del motor tipo normalmente se dan premisas muy generales que te permiten componer un personaje-tipo con alguna marcada característica psíquica, corporal, vocal y/o anímica. La construcción de un tipo determina una manera de pensar y de actuar distintas a las del improvisador, posibilitando reacciones y asociaciones (rebotes) lejanas dentro de la improvisación. Para ello, la construcción de un tipo debe ser muy precisa y determinar una manera de pensar y actuar distanciada del cotidiano del improvisador.

La principal dificultad en el trabajo con este motor es la necesidad de la construcción rápida y eficaz de un tipo, su mantenimiento y adaptación a lo largo de la

²⁹⁶ William Layton y otros teóricos del método americano tienen técnicas muy específicas de improvisación aplicadas a la formación del actor. El trabajo realizado en el entrenamiento de un actor-improvisador, tal y como lo proponemos aquí, es muchas veces opuesto al desarrollado en dichas técnicas.

impro y la necesidad de huir de los clichés de cada improvisador. El tipo es más llano que un personaje teatral, entretanto debe ser capaz de contener cierta complejidad a fin de acercarlo a lo humano. Así el tipo sería como un ser-humano a grandes rasgos, pero siempre un ser-humano, por más raro, grotesco o extravagante que sea. Según Santiago Sánchez:

“Una de las cuestiones, y eso lo comenté en los cursos que di en Asura, es que nosotros no utilizamos la palabra personaje, porque nos parece muy importante la palabra personaje, es demasiado, un personaje es mucho más que lo que enseñamos. Por eso hablamos de tipos, el viejo, la chacha, etc. Y si es verdad que los Carles tienen su viejo, su Maruja, etc. Pero luego también vemos que nunca es igual. Es como cuando cantamos en la Ópera, hay tesituras que uno canta más cómodo que el otro. Pero también aparecen cosas totalmente nuevas, que uno cante con un falsete de soprano haciendo de lechuga, por ejemplo. Es siempre lo mismo, el transito entre la norma y la capacidad de romperla. Pero, claro, no romperla porque si. Hay una frase que a mí me encanta: Para que todo valga, no vale todo. Entonces, para llegar a tener la libertad de poder improvisar sobre todo, no vale cualquier cosa. Sino no consigues. En una noche de hora y media, no estamos al 100% por 100% todas las noches. Pero hay un nivel sino seria una estafa”.²⁹⁷

Se puede trabajar este motor a partir de elementos corporales. Partiendo de la composición corporal surge una voz determinada y una línea de pensamiento que la acompaña.

4. Motor ritmo: Consiste en la aplicación de una premisa de tempo o ritmo musical en la construcción de la improvisación. En la preparación se determina un tempo al improvisador, sus acciones y reacciones deben obedecer a este tempo interno que puede o no ser exteriorizado con la voz o con el movimiento. Es una premisa muy precisa que necesita toda la concentración del improvisador a fin de expresarla en la improvisación, variando el ritmo, aumentando y/o disminuyendo el tempo del compás, etc. El improvisador también debe ser capaz de adaptarse a la situación creada y a los estímulos de su compañero y controlar el motor con el cual está trabajando. La exactitud en la

²⁹⁷ Entrevista inédita a Santiago Sánchez realizada por Mariana Muniz en octubre de 2002.

marcación del tempo es deseada, pero no indispensable, pues lo más importante es la sensación interna de ese tempo que regula las acciones y reacciones en escena.

Un conocimiento básico de teoría musical es sin duda muy importante y puede aportar mucho a las improvisaciones con este motor. Sin embargo, la noción rítmica también puede ser aprendida de manera instintiva. Lo fundamental en este motor es la apropiación del tempo y de sus posibilidades rítmicas, silencios, aumentaciones y disminuciones por parte del actor-improvisador. Puede ser tan simple como bailar una canción, uno no necesita saber su estructura musical, simplemente deja que su cuerpo responda a los estímulos rítmicos externos.

5. Motor Texto: En el “coucheo” se acuerda un texto, una frase o una palabra que será la herramienta que debe impulsar toda la improvisación. Así el improvisador debe salir a la pista de juego aferrándose a este texto, sin personaje, estado de ánimo, espacio, etc. Toda la improvisación surge a partir de las reacciones a partir de lo sugerido por este texto inicial que puede ser constantemente repetido o simplemente dicho nada más empezar la impro. El improvisador puede jugar con su sentido y/o su sonido, abstrayéndose de la palabra. Está claro que la decisión del texto a ser utilizado debe tener en cuenta las posibilidades del mismo como motor de arranque de la improvisación, según su título.

6. Motor acción: Consiste en trabajar una acción física como el punto inicial de la improvisación. Esta acción física debe ser concreta y reconocible (moldear, barrer, romper, comer, etc.). Lo fundamental en este motor es la escucha del propio cuerpo como estímulo a la creación de un tipo, una situación, un espacio, etc. Es un motor muy utilizado por la *LIM* en las improvisaciones sin preparación. Es importante desconectar las acciones concretas de profesiones concretas, cualquier persona puede barrer, beber o bailar independientemente de su profesión, su status social o su estado de ánimo.

Vincular necesariamente una cosa a otra sería empobrecer las posibilidades de sorprenderse dentro de la improvisación.

7. Motor Gesto: Al contrario del motor acción, aquí no se parte de una acción concreta sino de un movimiento abstracto que, repetido, lleva a determinadas asociaciones que lo transforman en una acción, un tipo, etc. También es un motor muy utilizado en las impros sin preparación pues permite crear a partir de movimientos o posiciones abstractas una herramienta concreta para empezar la improvisación.

Normalmente se parte con el improvisador en movimiento y que se congela en una determinada posición. El improvisador debe rebotar a partir del gesto encontrado en la congelación, transformándolo en un motor.

8. Motor sensación: Consiste en el trabajo con una sensación (frío, calor, humedad, etc.) como punto inicial de la improvisación. Normalmente se trabaja con reacciones físicas a las imágenes o sensaciones propuestas en el período de preparación de la impro, aunque estas primeras reacciones físicas pueden ampliarse a características emocionales o incluso psicológicas de un determinado personaje-tipo. Este motor es muy útil a la hora de la construcción corporal de un tipo o personaje, pero también puede determinar un espacio o una época, por ejemplo si un improvisador sale a improvisar trabajando la sed como sensación, puede sugerir a los demás improvisadores el desierto como espacio o el antiguo Egipto como época, etc.

9. Motor imagen: Consiste en el trabajo de la imagen como motor inicial de la improvisación. A partir de imágenes de objetos concretos (un teléfono móvil, una cuchara, una muñeca de trapo, etc.) o de animales (un mono, una pantera, un ratón, etc.) el actor-improvisador puede construir un personaje-tipo, una situación, un espacio, etc. Como el motor sensación, el motor imagen también puede llevar al improvisador a encontrar una serie de características emocionales e incluso psicológicas a partir de la

investigación de su propio cuerpo. Es fundamental que la imagen utilizada se perciba exteriormente, pero sin perder la humanidad del tipo creado. Así, una imagen de un pastel, por ejemplo, puede derivar a un tipo dulce, pegajoso, etc.

Los motores sensación e imagen son fundamentales a la hora de ampliar el abanico de posibilidades del improvisador, pues le posibilita la construcción de tipos, espacios o tiempos a partir del rebote corporal sobre las imágenes o sensaciones propuestas. Las respuestas lejanas de la cotidianeidad, tan importantes al trabajo del improvisador, encuentran en estos motores un canal esencial de expresión, pues al trabajar con algo tan sutil y subjetivo como una sensación o una imagen, el improvisador se ve en la necesidad de comunicar con su cuerpo su universo personal. Así el principal objetivo del entrenamiento de esos motores debe ser el de romper las barreras corporales e intelectuales a la hora de expresar la subjetividad de cada uno.

Todos los motores aquí descritos pueden ser trabajados como herramienta inicial de la improvisación, pero también pueden, a partir de un rebote, aparecer a lo largo de la misma. Es importante aclarar que el trabajo con los motores no significa que el actor-improvisador debe estar eligiendo qué motor utilizar en cada momento de la improvisación. Como cualquier otra técnica, el entrenamiento de los motores debe ser afianzado en el proceso de formación del actor-improvisador, entretanto, no debe preocuparlo durante la improvisación, debería surgir espontáneamente. Para ello, es necesario que el actor-improvisador tenga mucha experiencia dentro del campo de la improvisación como espectáculo.

IV.4. Elementos estructurales de la improvisación

IV.4.1. Espacio y tiempo

Pasada la primera fase de contacto con elementos básicos de la impro: la escucha, el rebote, la oferta, el bloqueo, la aceptación y el motor, el actor-improvisador debe empezar a investigar sobre los elementos de la impro-espectáculo. La impro como espectáculo exige una profesionalidad y un nivel de improvisación muy elevados, pues se realiza delante de un público que ha pagado su entrada y que espera y exige calidad en lo que ve. Por lo tanto, se hace necesario pensar en la improvisación como una estructura más compleja, donde los actores desarrollan sus premisas básicas, a la vez que mantienen el público atento a través de un hilo conductor narrativo y/o dramático. Con este propósito surgió el *Match de Improvisación*:

“El propósito de la LNI en aquel otoño del 77 era, por tanto, experimental y se dirigía a los actores y actrices profesionales que hubieran demostrado su capacidad para la impro. Se enmarcaba cono sigue: Hagamos un espectáculo improvisado calcado del hockey y que obedezca a una reglamentación rigurosa, pongámonos voluntariamente en un estado de competición. Es importante resaltar de nuevo que el desafío se dirigía a los “profesionales” de la improvisación, gente que supuestamente tenía el riñón bien cubierto. Esto quiere decir: Hemos demostrado nuestra aptitud para la improvisación, intentemos ahora rebelarnos e ir en contra (en apariencia) de lo que hemos aprendido. Veremos después qué conclusiones sacar.”²⁹⁸

A partir de esta primera experiencia del Match de la LNI, cada liga de improvisación desarrolló su propio estilo. Algunas se definen por su carácter deportivo-competitivo, otras por su teatralidad y en otras prevalece el aspecto lúdico. Les une la necesidad de profesionalizarse en la improvisación desarrollando sus propias

²⁹⁸ LAVERGNE, JM. GRAVEL, R. *Impro: Reflexiones y análisis*. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito).

necesidades o intereses. Según Ralf Schimdt, sobre las diferencias entre el Match de la Liga Madrileña y el de la Liga Alemana:

“Aquí me parece que el Match es más deportivo, en Alemania lo hacemos como un show, un juego. No tenemos tantos jugadores, son sólo 3 por equipo, tampoco hay maestro de ceremonias o ayudantes de árbitro. El público conoce muy bien los improvisadores y van a ver a determinadas personas, aquí la cosa está más distribuida, no se nota tanto la preferencia del público por un u otro jugador. Nuestro Match es de impros cortas hechas a partir de juegos muy concretos, hay mucha locura. Aquí os preocupáis más del argumento, de construir una historia. Son maneras distintas y eso es muy interesante.”²⁹⁹

A partir de las experiencias con el Match, surgieron varias propuestas que buscaban suprimir algunas de sus carencias. En España, *Imprebís*, es la principal referencia de la impro-espectáculo. Según su creador, Santiago Sánchez:

“Yo creo que para nosotros es muy importante el trabajo con la palabra, cosa que normalmente veo que, por la propia estructura del Match, no se llega al fondo. Trabajamos con la desconstrucción del lenguaje y luego damos especial atención a los elementos esenciales de una escena teatral. Nos planteamos como si estuviéramos escribiendo teatro, damos mucha importancia al espacio, normalmente, por su propia estructura, no ocurre así en el Match. Trabajamos sobre las elipses de tiempo, etc. Yo creo que esta ambientación acaba dejando la escena más teatral y menos de divertimento. Luego hay un elemento, algunas técnicas fundamentales que es lo que llamamos “el fondo”, “el querer contar”. Un elemento casi social, político ante la sociedad por cada tema que venga. Eso tampoco es muy habitual en el Match, sin embargo cualquiera de las funciones que hagamos estamos hablando del problema palestino, del aumento de una visión conservadora en la sociedad española, del problema de la emigración, etc. Cuando hemos actuado fuera, en Colombia, dónde hay Match, ha sido un descubrimiento por la crítica, que normalmente suele ser muy dura. Nos han elogiado el espectáculo porque hay todo un posicionamiento, casi de poesía social, no-gratuito. No es una crítica al Match, es simplemente otro lenguaje, que está muy bien. Nosotros tampoco pretendemos nada.”

Así vemos como cada colectivo apuesta por determinados elementos a la hora de crear un estilo propio de improvisación. El estilo de la *Liga de Improvisación*

²⁹⁹ Entrevista inédita a Ralf Schimdt realizada por Mariana Muniz en febrero de 2002.

Madrileña está muy influenciado por Santiago Sánchez, además de ser el resultado de siete años de investigación como grupo y del intercambio con diversas ligas sudamericanas o europeas. Es imposible describir aquí todos los elementos investigados en la construcción de una improvisación, pues muchos de ellos están todavía en desarrollo. Entretanto, además de la utilización de la estructura “escucha / rebote / acción / motor / escucha / rebote / acción / motor, etc,” el tiempo y el espacio son herramientas fundamentales a la hora de construir una dramaturgia improvisada³⁰⁰.

En una improvisación podemos ampliar el concepto de tiempo real, realizando elipses temporales, acciones simultáneas, retrocediendo, avanzando, fragmentando, realentando, acelerando, definiendo una época pasada o futura, etc. Por lo tanto, el juego con la temporalidad es fundamental y ofrece las principales directrices en la construcción de un hilo conductor dramático o narrativo en una improvisación.

Se puede utilizar, por ejemplo, el recurso de *avanzar* o *retroceder* en el tiempo a fin de mostrar el pasado de los personajes o bien su futuro, dando un giro inesperado a la historia. Lo fundamental es que los improvisadores sepan jugar con los cambios temporales y mantener el hilo conductor de la improvisación.

En el manejo del tiempo en una impro, el improvisador puede utilizar su cuerpo, retrocediendo o avanzando en edad, su voz, la figura de un narrador, etc. También se pueden establecer códigos que posibiliten estos cambios de manera más rápida. En Latinoamérica las ligas de improvisación suelen dar una o varias palmadas desde el banquillo provocando cambios vertiginosos en el tiempo. Está claro que estos códigos sólo funcionan si son compartidos por el público.

Otra posibilidad es *Realentar* o *acelerar* el ritmo de una improvisación. Es un recurso de extrema comicidad utilizado por muchas ligas de improvisación. Consiste en

³⁰⁰ Está claro que el tiempo y el espacio son elementos fundamentales no sólo a la construcción de la dramaturgia improvisada, sino que a la de cualquier texto literario.

realizar una improvisación corta y repetirla en cámara lenta o en cámara rápida, según el efecto que se quiera provocar. Por ejemplo, una carrera en cámara lenta, donde se vea el momento exacto en que uno de los personajes hace trampas para ganar. Otro ejemplo sería provocar la sensación de estar atrapado en el tiempo, pues la misma situación se vuelve a repetir en cámara rápida, etc.

También se puede dividir el espacio en dos o más instancias dónde se realizan acciones simultáneas en el tiempo, logrando una sensación de *simultaneidad* temporal. Por ejemplo, hay cuatro personajes que ligan por Internet en cuatro lugares distintos al mismo tiempo, se encuentran en la red y empiezan a mentir sobre sus vidas, así el público puede ver cuatro situaciones simultáneas y tener una apreciación general de la situación que, al no ser compartida por los personajes, crea una serie de mal entendidos.

La definición de una *época* pasada o futura es una excelente herramienta que posibilita a los improvisadores jugar con personajes y conflictos distintos a los habituales. Así, si proponemos como época España en siglo XVII, podemos proponer personajes como nobles, villanos, criados, etc, que hablan en verso y provocan situaciones inusitadas. Lo fundamental es ser capaz de demostrar al público en qué época se desarrolla la acción y jugar con todas las posibilidades de esta época.

La *elipsis temporal* también es fundamental a la improvisación, pues permite a los actores-improvisadores condensar la historia a la acción y al conflicto, ahorrándose seguir una lógica temporal natural. De esta manera, uno puede omitir acontecimientos menores a la trama, apoyando su carácter dinámico y concentrado, sin perder el hilo conductor de la historia. Se pueden hacer grandes elipsis temporales en muy poco tiempo y, en una impro de 5 min, se pueden contar acontecimientos que transcurren en años.

Así como el manejo del tiempo concede mayor flexibilidad a la acción improvisada, el espacio es un elemento fundamental y uno de los principales motores de la improvisación. Como ya hemos hablado de ello en el apartado anterior, nos centraremos en algunos códigos espaciales utilizados habitualmente en los espectáculos de mimo y pantomima y también en los Match de la *Liga de Improvisación Madrileña*.

IV.4.2. Códigos de espacio

Dentro del planteamiento de un espacio, algunos códigos posibilitan la construcción de los siguientes efectos: *distancia*, *alturas*, *disminución/aumentación* y *ubicación*. Son códigos muy sencillos que posibilitan ampliar verticalmente y horizontalmente los límites de la pista de juego o del escenario.

1. **Distancia:** Lejanía/Cercanía. Para producir el efecto de lejanía o de cercanía en la cancha de juego, se suele utilizar la voz y la amplitud de los gestos. Si un jugador quiere dar la sensación de que se encuentra muy distante de otro jugador que, en realidad, se encuentra a pocos pasos, sube el volumen de su voz y la amplitud de sus gestos, como para hacerse ver y oír a tanta distancia. Al querer provocar la sensación de proximidad, los códigos se invierten, murmuro y hago gestos pequeños porque sé que seré escuchada y vista por mi compañero.
2. **Alturas:** Para dar la impresión de que los improvisadores se encuentran a diferentes alturas dentro de la pista de juego, se utiliza la dirección de la mirada. Dos improvisadores se encuentran frente a frente, pero uno de ellos quiere dar la sensación de estar encima de una escalera altísima, el que

supuestamente se encuentra en suelo mira hacia arriba al dirigirse a él, mientras el otro mira hacia abajo dando el efecto deseado.

3. **Disminución/aumentación:** Para producir este efecto, normalmente se divide la pista de juego en dos o más espacios. Supongamos que en uno de ellos un científico mira por su microscopio, en el otro hay microbios que hablan con él. Éste miraría hacia abajo en su microscopio imaginario, mientras los microbios gritan y saltan mirando hacia arriba a fin de hacerse ver y escuchar. De esta forma, se establecen dos espacios, el real y el espacio por aumentación. Por disminución el proceso es el mismo.
4. **Ubicación:** la clave está una vez más en la dirección de la mirada. Supongamos que dos improvisadores salen como vecinas en las ventanas de un patio interno tendiendo la ropa, pero les interesa estar ambos de frente al público, el código sería el de mirar al frente y reaccionar como si estuvieras viendo la persona que en realidad se encuentra a tu lado.

Son códigos muy simples que amplían las posibilidades de creación de los espacio y son fundamentales a la hora de improvisar. El entrenamiento común de estos códigos es indispensable, pues solo funcionan si todos los improvisadores implicados en la impro lo reconocen y lo respetan. No se puede crear ningún efecto de altura si mientras un improvisador habla con su compañero que supuestamente está en cima de una escalera, lo hace mirando hacia arriba y el otro le contesta mirándole de frente. Los

códigos también suelen compaginarse, se puede dar un efecto de altura, lejanía, ubicación y aumentación al mismo tiempo.

IV.4.3. Estructura narrativa y/o dramática

Además del espacio y del tiempo, otro elemento fundamental en la construcción de una improvisación es su estructura dramática. Las opiniones se dividen con relación a la necesidad o no de una o más estructuras dramáticas preconcebidas que ayuden en la construcción de una improvisación dentro de un espectáculo. Según Santiago Sánchez:

“Una estructura dramática fija serviría para una, pero si todas las improvisaciones fuesen así, el público acabaría aburriéndose porque vería siempre la misma estructura. Lo que yo te decía antes es que sí hay una cultura, una cultura que en el caso de los Carles³⁰¹ son totalmente distintas. Hay un actor que viene de la escuela de Arte Dramático, con un trabajo clásico y el otro viene casi del cabaret, del clown, del mimo. Pero si no hay una forma de entender el teatro en común, no se puede desarrollar un trabajo. Nosotros muchas veces nos sorprendemos de cómo evoluciona una improvisación y afortunadamente nos sorprendemos porque sino estaríamos ya muertos. Entretanto sí trabajamos con estilos, por ejemplo estilo Tenesse Willians, yo creo que si que hay un conocimiento de un autor, sabemos que se va a plantear un conflicto familiar, etc. Pero una de las cosas que he descubierto con la improvisación es que una de las teorías más aceptadas comúnmente que es que para haber teatro hay que haber conflicto, no es verdad. Es decir, no para que haya una escena haber necesariamente un conflicto. Sí cogemos cualquier escena del teatro del absurdo no parte de un conflicto, si estudias a *Esperando a Godot*, verás que no tiene conflicto, va pasando el tiempo y lo que van teniendo es una cuestión de status, lo que describe muy bien Johnstone en su libro *Impro*. Sería una escena de teatro casi narrativo, o poético, en lo poético tampoco hay conflicto, es un trabajo más sobre el inconsciente.”³⁰²

Es probable que la polémica generada por la existencia o no de una estructura dramática cuanto a la improvisación esté relacionada a la opción de cada colectivo que la desarrolla. En el *Imprebís*, la apuesta fuerte a la hora de improvisar no se basa en posibles estructuras predefinidas, sino un vínculo entre actores y coach que se conocen a

³⁰¹ Se refiere a los dos actores que hacen el espectáculo El Imprebís: Carles Castillo y Carles Montoliu.

³⁰² Entrevista inédita a Santiago Sánchez realizada por Mariana Muniz en octubre de 2002.

la perfección y tienen un largo historial de investigación común sobre la impro.

Entretanto, las afirmaciones de José Sanchís Sinisterra tienen un carácter distinto:

“Hay que plantear una estructura de improvisación, dónde esté prevista la complejidad, la ambigüedad, la densidad temática. Pero sí es verdad que en este contexto de Match de Improvisación, por lo menos en lo que yo conozco, se tiende a una cierta frivolidad que yo tampoco desdeño, la comedia y el juego son substanciales al teatro, pero lo que para mí no deben ser es el único territorio posible de exploración por parte del actor. En mis ejercicios hay veces en que se producen situaciones cómicas y otras que en cambio se va a lo dramático, siguiendo la misma estructura del ejercicio. Bueno, dentro de esta variedad, tengo unos 40 ejercicio o más, que también tienen una cierta función pedagógica, aunque no sea lo esencial para mí, son ejercicios minimalistas que inevitablemente al contener una filosofía del trabajo actoral y de teatro, el actor que hace este trayecto acaba descubriendo una serie de cosas sobre la importancia de lo mínimo, del principio minimalista: “less is more”, lo menos es más. Y eso luego, a la hora del trabajo teatral habitual marca una opción. (...) Yo trabajo un concepto que le llamo la línea múltiple de pensamiento en el proceso de ensayos, de manera que cada micro-secuencia del texto puede contener intenciones muy diversas y formar combinaciones en relación con el otro, en relación con los objetos, etc, que puedan ir variando. Yo pido a los actores que me sorprendan en la representación, en una obra montada yo no quiero ver siempre la misma obra. (...) Yo quiero que haya modulaciones en una escucha verdadera que es condición sine qua non. Además es lo que decía Stanislawski al final de su vida, y que muchos stanislawskianos no lo saben, “no busquen nada dentro de sí mismos, dentro de sí mismos no hay nada, busquen en el otro.”³⁰³

Pese a que Sanchís Sinisterra haga hincapié en el trabajo de escritura improvisada convertida en texto y representada, su concepto de estructura dramática engloba la complejidad, la ambigüedad y la densidad dramática. Estos elementos, según él, derivan a partir del establecimiento de estructuras. Al Match, fueron muchos los que lo acusaron de superficial, quizás eso derive de la necesidad de adecuar la improvisación a determinadas reglas y dentro de un tiempo previamente determinado. Entretanto, una improvisación, aunque tenga una delimitación clara de tiempo como en el caso del Match, debe alcanzar la complejidad y la densidad deseadas, así se hacía en

³⁰³ Entrevista inédita a José Sanchís Sinisterra realizada por Mariana Muniz en diciembre de 2002.

la Comedia del arte y así hacen hoy los grandes improvisadores. Según Fabio Mangoline:

“La ocurrencia misma del match es que haya un tiempo delimitado. Además, esa es una pauta precisa. Eso provoca un primer enganche, una primera escucha: ¿Quién soy yo? ¿Quién eres tu?, o mejor, ¿Quién eres tu? y ¿Quién soy yo? y a partir de eso, ¿qué es lo que se pudo hacer juntos? Lo que pasó en muchas improvisaciones en el mundial con mucha calidad que fueron premiadas con estrellas performance es que no hubo al interior de un tiempo preciso nada de superficial. Se construyó algo que tenía un sentido, una historia, se contó algo. Gané una estrella performance, por ejemplo, con una canción, y eso es porque al final de la canción había una especie de moral, era una nana, y al final había un pequeño sentido. En eso me ayudaran muchos mis hijos, al tener que contarles una historia antes que se duerman, tienes un tiempo delimitado, un cuarto de hora y dentro de ese cuarto de hora tienes que finalizarla. Entonces está claro que cuando no tienes tiempo puede ser interesante, pero justamente la pauta del tiempo es un apuro y al mismo tiempo es aprovechar a tope lo que estás haciendo. Es otra pauta cómo la máscara, es una ayuda, no es un impedimento.”³⁰⁴

Buscando alejarse de la superficialidad y construir una historia al improviso que mantenga buen un nivel dramático, cada teórico de la improvisación ha desarrollado su técnica. Johnstone aboga por la creación y ruptura de rutinas y por un trabajo de status que posibilita al improvisador conectarse con un motor o una propuesta inicial y desarrollar la escena improvisada. Según Johnstone, “cada inflexión y movimiento implica un status y ninguna acción es casual o realmente sin un motivo”³⁰⁵. Para el teórico inglés, una improvisación se basa en un balancín de status, donde cada actor representa un status bajo o alto con relación a su compañero. Este status³⁰⁶ inicial se va modificándose durante la impro, rompiendo rutinas y manteniendo el interés del público.

³⁰⁴ Entrevista inédita a Fábio Mangoline realizada por Mariana Muniz en febrero de 2002.

³⁰⁵ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. p. 25

³⁰⁶ Concepto utilizado por el teatro deportivo y analizado anteriormente.



Así, la improvisación se desarrolla según los cambios de status producidos, consciente o inconscientemente, a través de acciones y de escucha. Por lo tanto, la estructura dramática de la improvisación se basa en este balancín que hace que, hasta la situación más superficial gane densidad y complejidad. En caso de improvisaciones en solitario, el improvisador debe tener presente que también hay una relación de status con el espacio, con los objetos e incluso con el público, por lo tanto, a partir de la escucha de esas relaciones él puede rebotar y conectarse a un motor para el desarrollo de la impro. Según Johnstone:

“Todo esto no está tan alejado de Stanislavsky, como podrían suponer algunas personas, aunque en *Creating a Role*, él escribió: “Hay que representar la trama externa en términos de acciones físicas. Por ejemplo: entrar a una habitación. Pero como no pueden entrar a menos que sepan de dónde vienen, a dónde van y por qué, busquen otros factores, externos de la trama para obtener una base para las acciones físicas”. (Del Apéndice A). Algunos actores “metódicos” interpretan esto como que tienen que conocer todas las “circunstancias dadas” antes de poder improvisar. Si les pido que hagan algo espontáneo, reaccionan como si les hubiera pedido que hicieran algo indecente. Este es el resultado de una mala enseñanza. Para entrar a una habitación, todo lo que necesitamos es saber qué status estamos representando. El actor que entiende esto, está libre para improvisar frente a un público ¡sin necesitar para nada de las circunstancias dadas! Tengo la certeza absoluta de que, curiosamente, el propio Stanislavski estaría de acuerdo.”³⁰⁷

Esteban Roel, ex-improvisador de la *Liga Latinoamericana de Improvisación* y co-fundador de la Liga Madrileña, propone una estructura basada en la suma de situaciones que tienen un desarrollo en el tiempo. Según Esteban Roel:

§

³⁰⁷. *Ibíd.* p. 37

“-La situaciones que se van produciendo a lo largo de una improvisación deben resultar violentas, es decir, interesantes para el espectador.

-Una situación surge de la combinación de un evento y un suceso.

-El evento es un acontecimiento casual, fugaz, inesperado y no controlado por el personaje.

-El suceso es un acontecimiento preparado, previsto y controlado por el personaje.

-Tanto la situación, como el evento y el suceso tienen un principio y un final en el tiempo.

EVENTO + SUCESO = SITUACIÓN”³⁰⁸

Para pasar de una situación a otra, o sea, romper con una rutina creada y mantener el interés, es necesario aportar una solución dinámica y transformadora que cambie la situación sin romper la lógica narrativa de la improvisación. Este movimiento de ruptura es lo que Esteban Roel denomina “acción dramática”.

“La acción dramática:

Es el elemento dinámico y transformador que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra.

¿Cómo? ... Ante un evento+suceso adoptar una solución que permita salir de la situación actual y pasar a la siguiente.

La acción implica un movimiento tanto físico (dinámico y externo) como dialéctico (interno y transformador de la escena.

SITUACIÓN 1 → ACCIÓN (EVENTO + SUCESO) → SITUACIÓN

2 → ACCIÓN (EVENTO + SUCESO) → SITUACIÓN 3...”³⁰⁹

En una improvisación los actores deben estar atentos a los eventos que puedan surgir y transformarlos en sucesos, o sea, en un acontecimiento previsto y controlado, a fin de crear una situación. La situación debe tener interés para el público y, cuando este empiece a agotarse, es necesario pasar a otra situación de manera lógica, construyendo, así, una sucesión lógica de situaciones interesantes que constituyen la acción dramática.

Así, la acción dramática, aunque represente una estructura fija, no limita las improvisaciones, las organiza y estructura sin alterar sus posibilidades temáticas e incluso formales. Esa estructura guía a los improvisadores durante la impro,

³⁰⁸ ROEL, E. *Curso de Técnicas de Improvisación*. (texto inédito distribuido en un curso impartido por Esteban Roel en el taller de teatro Asura de Madrid en 1996)

³⁰⁹ *Ibid.*

posibilitando la construcción de una historia interesante para el público y para los propios actores. Se asemeja, en cierta medida, al concepto de ruptura de rutinas propuesta por Johnstone, pues se basa en la construcción de una situación o rutina, y la ruptura con la misma en búsqueda de otra situación que sea capaz de mantener el interés del público, sin perder el hilo conductor de la narrativa.

Johnstone añade a la necesidad de romper con las rutinas creadas, la necesidad de reincorporar elementos citados anteriormente, a fin de conseguir una historia que tenga un desarrollo visible e interesante, además de ayudar a que la acción no se bloquee. Según Johnstone:

“Cuando los alumnos han aprendido a jugar cada etapa de este juego sin esfuerzo o ansiedad, los hago realizar ambas mitades. Primero les digo: “asocia libremente”, y luego, cuando han generado el material inconexo: “conecta” o “reincorpora”. Para un escritor es muy útil conocer este juego. En primer lugar, lo estimula a escribir cualquier cosa que desee en determinado momento, además, lo obliga a mirar hacia atrás cuando está estancado, en lugar de explorar más allá. Buscar cosas que ha dejado de lado y luego las vuelve a incluir.”³¹⁰

Las diferencias cuanto a la necesidad o no de una estructura dramática en la improvisación y cuanto a los tipos de estructuras posibles vienen a comprobar que la técnica de la improvisación se adapta a los objetivos de cada individuo o colectivo que la practica. Por lo tanto, sería despropositado plantear una serie de reglas unificadores sobre cómo debe desarrollarse una improvisación y a partir de qué pautas.

Por eso, optamos por apuntar algunas reflexiones realizadas en este sentido que sirven para reforzar la idea de que la improvisación es un arte derivado de una técnica y que, pese a basarse en la espontaneidad y en la imaginación, parte casi siempre de pautas precisas sobre las cuales los improvisadores, dependiendo de su velocidad de reacción e de su ingenio, pueden improvisar, siguiéndolas o transgrediéndolas.

³¹⁰ ³¹⁰ JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990. p. 111.

La existencia de técnicas y entrenamientos específicos a la improvisación alejan la figura del actor-improvisador de la idea de genio o farsante que, desde la Comedia del arte, persigue a los actores que se dedican al arte de la creación en acción. Según Darío Fo:

“Así, nos presentan a los histriones de la improvisación como una cofradía de elementos vagabundos, sin dignidad ni oficio: histriones, comicastros que viven al día, de pillerías de toda índole. Según estos preclaros exterminadores de los cómicos, estos ni siquiera poseían el tan alabado e inalcanzable arte de inventar a bote pronto, ante el público, situaciones de extraordinaria frescura y actualidad. Por el contrario, nos aseguran, todo ese improvisar estaba preparado, era fruto de una astuta organización anterior, con situaciones y diálogos aprendidos de memoria. Lo que es del todo exacto. Pero el valor que se le da, depende de cómo se interprete. A mi parecer es un hecho muy positivo.”³¹¹

³¹¹ FO, D. *Manual Mínimo del Actor*. Argitalexte. Navarra, 1998. p. 17

VII. Ejercicios para el actor improvisador

En este apartado nos dedicaremos a describir algunos ejercicios realizados en el entrenamiento de la *Liga de Improvisación Madrileña*. Muchos de ellos no tienen un origen posible de determinar, aunque la mayoría fueron transmitidos por Santiago Sánchez o creados por la propia LIM. También se encuentran ejercicios propuestos por Ana Vázquez de Castro, pedagoga de la metodología de Jacques Lecoq, y otros profesores de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

1. ***Construcción conjunta de un espacio:*** Se hace una fila con los jugadores y el entrenador propone un espacio. El primero improvisador entra a la pista de juego y realiza una única acción: abrir una puerta, mirar hacia un lado, coger un objeto, etc. y sale neutro. El segundo debe repetir con precisión la acción del primero y añadir otra, y así sucesivamente hasta que tengamos un espacio rico en detalles y dibujado con precisión. El objetivo de este ejercicio es trabajar la precisión y la claridad al dibujar un objeto o realizar una acción, además de ejercitar la memoria del espacio anteriormente creado y potencializar la capacidad de repetición de los movimientos del compañero. Como en el Match no se puede utilizar ningún objeto real en escena, el dibujo del espacio y el mantenimiento de este dibujo durante toda la improvisación es de fundamental importancia. Si al empezar la improvisación un jugador hace una puerta giratoria, los demás jugadores deben acordarse perfectamente dónde está y como se mueve, porque el público seguramente se acuerda de ello.
2. ***La mudanza:*** la pista de juego se encuentra llena de objetos invisibles que deben ser retirados por los jugadores de dos en dos. Así, sin previo acuerdo, los

jugadores deben definir dónde se encuentra el objeto a ser retirado, su forma y su peso, mientras lo transportan manteniendo todas sus características iniciales. Es importante la observación de todo el grupo a fin de precisar cuáles son los espacios ya vacíos y los por vaciar. Los objetivos en estos ejercicios son muy similares a los del anterior, añadiendo la ejercitación de la escucha entre dos jugadores y el mantenimiento del tamaño, forma y peso de un objeto a lo largo de improvisación.

3. *Construcción corporal del espacio:* Consiste en definir un lugar: un parque de atracciones, una iglesia gótica, etc., y dividir los improvisadores en pequeños grupos. Ellos deberán construir un objeto propio a este espacio con su propio cuerpo, dándole movilidad y sonido. Un improvisador entra en el espacio y tiene que ir descubriendo el funcionamiento de cada uno de los objetos compuesto por sus compañeros. Este ejercicio es fundamental para establecer la escucha corporal entre los improvisadores, además de inducirles a arriesgarse corporalmente, proponiendo diversas alturas, apoyos inusitados, etc.

4. *¿Qué soy?:* Se trabaja por parejas. Se elige un espacio y un improvisador reproduce con su cuerpo un elemento de este espacio (un árbol, un váter, etc.) el otro debe manipularlo dándole un uso (me apoyo en el árbol, tiro de la cadena, etc.), luego se cambia los roles. Muchas veces nos encontraremos con que no somos lo suficientemente claros en la composición del elemento, cabe al improvisador que observa tener la agilidad de identificar rápidamente una forma y utilizarla dándole sentido, aunque este difiera de la intención del improvisador que la propuso. El objetivo de este ejercicio se asemeja a los de los anteriores con la diferencia de posibilitar el entrenamiento de la agilidad de decisión y la adaptabilidad entre dos improvisadores.

5. *Rebote de estado de ánimo:* Se hace una rueda con los improvisadores, uno de ellos elige un estado de ánimo y se dirige al compañero a su lado llamándole por un nombre ficticio. Este debe reaccionar al estado de ánimo propuesto y contestarle con otro nombre inventado. Manteniendo su estado de ánimo se dirige a la persona que tiene a su lado y le llama por otro nombre y así sucesivamente. Una vez aprehendida la dinámica, los improvisadores pueden saltarse el orden de la rueda, dirigiéndose a cualquier persona e incluso desplazándose, pero siempre de uno en uno. El objetivo es ejercitar la agilidad de respuesta a un estímulo (rebote), partiendo siempre de la primera reacción, sea esta corporal o vocal, rompiendo la auto-censura y el pensamiento lógico y racional, además de entrenar el motor estado de ánimo.

6. *¡Hoy es viernes!:* El improvisador 1 se pone en el centro de la pista, mientras los demás hacen una fila en uno de los laterales. El primero de la fila, improvisador 2, sale a la pista con un estado de ánimo determinado diciendo: “¡Hoy es viernes!” El improvisador 1 debe reaccionar a este estado ánimo, proponiendo una situación que lo justifique en una pequeña impro que no debe durar más de 20 seg. El improvisador 2 sale de la pista dando paso al siguiente que propone un estado de ánimo distinto, y así hasta que todos hayan pasado. Una vez terminada la fila, el improvisador 2 se pone en centro y se repite la dinámica. Los objetivos de este juego son muy parecidos a los del anterior añadiendo la agilidad del improvisador que se encuentra en el centro de la pista que, como un portero, debe parar los “balones” que le lanzan los demás justificando su estado de ánimo y su texto. Es importante aclarar que el texto “Hoy es viernes” es lo único que puede decir el improvisador que entra en la pista, pero el improvisador que se encuentra dentro de la misma tiene la libertad de decir y hacer lo que crea necesario.

7. *Contrapunto:* Se decide un espacio (un bar, el metro, un avión, etc.), dos improvisadores salen a la pista de juego con estados de ánimo bien definidos, la improvisación debe desarrollarse a partir de la contraposición de estos estados de ánimo sin obviarse el espacio elegido. Los objetivos son el establecimiento de una escucha que permita a los improvisadores percibir el estado de ánimo de su compañero y jugar con él manteniendo su estado de ánimo inicial. Normalmente, los estados de ánimo sufren variaciones en el recorrido de una improvisación, es importante que estas variaciones vengan de estímulos muy claros surgidos en la impro y que no sea simplemente una dificultad del improvisador en mantener las premisas del “coucheo”.

8. *Variaciones de estado de ánimo*³¹²: Consiste en determinar una situación, un espacio y una profesión a los personajes, por ejemplo, un incendio en una casa con un bombero y una ama-de-casa. Apuntamos en una pizarra una serie de estados de ánimo (alegría, desesperación, angustia, enfado, pasión, aburrimiento, etc.) Uno de los improvisadores será el responsable de conducir la impro desde fuera dando a cada uno de los improvisadores un estado de ánimo inicial. Se empieza la impro respetando todas las premisas iniciales, a medida que la situación se va desarrollando, el responsable debe dar a cada uno de los improvisadores diferentes estados de ánimo. Marcando los cambios con una palmada, los improvisadores deben justificarlos dentro de la historia creada. Los cambios de estado de ánimo pueden ser frenéticos o lentos, dependiendo del resultado que se quiera obtener. El control de los cambios depende del improvisador que está fuera de escena y los improvisadores involucrados deben efectuarlo inmediatamente. Los objetivos son ejercitar la capacidad de

³¹² Este ejercicio fue enseñado por Ralph Schimiditi y es utilizado por la *Liga Alemana de Improvisación* no sólo en sus entrenamientos, sino también en su espectáculo de improvisación.

incorporación de estímulos externos, la agilidad para reconducir la impro sin perder su hilo narrativo, además de potencializar una reacción inmediata y corporal, impidiendo que haya tiempo par que actúe la auto-censura.

9. *Ser o no ser esa es la cuestión:* Se hace una rueda con los improvisadores. El primero propone un estado de ánimo y dice la primera palabra de la frase: “ser o no ser esa es la cuestión”. Los demás deben estar atentos para percibir los matices de su estado de ánimo y adaptarse a lo propuesto diciendo cada uno una palabra de la frase hasta crear un estado de ánimo común. A la medida que avanza el ejercicio se puede añadir gestos, personajes o acciones, así como deshacerse la rueda y trabajar todo el espacio sin olvidarse del orden en que se debe decir la frase.

10. *Yo acuso:*³¹³ Es un ejercicio que contiene varias fases variando su complejidad y trabaja la aceptación de las propuestas de uno de los miembros para crear una propuesta común, ayudando a salir de rol habitual de cada improvisador e incorporar ofertas ajenas.

1ª Fase: Se hace un grupo de 6 personas. El primero realiza un gesto y propone un estado de ánimo diciendo la frase: *¡Yo Acuso!*; el segundo imita su estado de ánimo y su gesto y dice: *¡Si, yo acuso!*; el tercero lo imita y dice: *¡Si yo digo que acuso!*; el cuarto lo imita y dice: *¡ a X!* (que puede ser un nombre propio o común, un conjunto, un objeto, etc.); el quinto lo imita y dice: *¡Por Y!* (que puede ser una acción, una característica, etc.); el sexto lo imita y dice *¡Eso es!*, y todos al final: *¡Eso es!* El primero se coloca al final de la fila, moviendo el orden de los improvisadores y se vuelve a empezar con una nueva propuesta. Ejemplo: ¡Yo

³¹³ Ejercicio propuesto por Michel López, miembro fundador de la *Liga de Improvisación Francesa* y seleccionado del equipo nacional de improvisación Francés. Uno de los que introdujo la improvisación en España.

acuso! ¡Sí, yo acuso! → ¡Sí yo digo que acuso! → ¡A los ordenadores! → ¡Por ordenados! → ¡Eso es! → ¡Eso es!

2ª Fase: Se hace la misma dinámica pero el primer improvisador puede cambiar el verbo *acusar* por otro cualquiera. Ejemplo: ¡Yo odio!, ¡Yo beso!; ¡Yo recuerdo!, etc.

3ª Fase: Se realiza la misma dinámica pero ahora los improvisadores pueden utilizar todo el espacio manteniendo el orden de participación.

4ª Fase: Se divide en dos grupos que se colocan frente a frente, cada texto se dice al otro grupo, y mientras uno no termina su ejercicio el otro no puede empezar. El objetivo es establecer una comunicación y una escucha entre los dos grupos a partir de una misma dinámica.

11. Neutralidad: La neutralidad es fundamental al trabajo con el motor estado de ánimo, pues permite al actor deshacerse de sus vicios y acercarse a un estado de ánimo de forma más precisa. Cito dos ejemplos de ejercicios de neutralidad: 1) Intentar contar un cuento o una historia totalmente neutro. 2) empezar una pequeña improvisación en pareja siendo que uno de los improvisadores debe mantenerse todo el tiempo neutro, sin traspasar ningún tipo de estado de ánimo.

12. Distribución del peso: Consiste en crear un tipo a partir de la distribución del peso corporal en distintos puntos de la planta del pie, lo que determina una manera de caminar, correr, sentarse, mirar el mundo, relacionarse con los demás, hablar, pensar, etc. Cada improvisador elige un espacio en la sala y empieza a probar las posibilidades de distribución del peso en el pie, todo el peso adelante, atrás, a un lado, a otro, etc. Poco a poco empiezan a andar por el espacio con una determinada distribución de su peso que modifica todo el cuerpo en la búsqueda de un equilibrio no-cotidiano. A partir de ese nuevo equilibrio, los improvisadores

empiezan a realizar pequeñas acciones, con o sin la voz, y añaden sonidos hasta llegar a relacionarse con los demás y realizar pequeñas improvisaciones. El objetivo es partir de un elemento muy concreto - el peso corporal - hacia la composición de un tipo y su desarrollo en relación a los demás.

13. *Deformación con la pelota*³¹⁴: Los improvisadores se distribuyen en la sala y uno empieza con una pelota en la mano, su objetivo es dar con la pelota a los demás. El improvisador golpeado por la pelota debe deformar su cuerpo en el lugar del golpe y mantenerlo deformado durante el juego. Pueden haber improvisadores con una o varias deformaciones dependiendo de su habilidad para desviarse del balón, entretanto es importante buscar que todos tengan alguna deformación. El objetivo del juego es la creación de cuerpos no-cotidianos, su implicación en una actividad real y la observación de los cambios de voz y personalidad que se efectúan a partir de esta implicación en el juego. Además, de ejercitar la manutención de una composición corporal y la adaptación de todo el cuerpo a una nueva forma de equilibrio. Lo interesante de este juego es que la composición corporal no surge a partir de la decisión del actor sino a partir de un estímulo externo.

14. *Entrevista*: Ejercicio comodín, puede ser utilizado partiendo de todos los motores. Ej. Motor Tipo: los improvisadores deben mantener el tipo encontrado en el juego de deformación con la pelota: su cuerpo, su voz y algunas características surgidas de esta deformación (cobardía, agilidad, torpeza, etc.). Uno de ellos va a la pista de juego, mientras los demás, manteniendo su tipo, se disponen a entrevistarlo. Es fundamental que haya una persona llevando este entrenamiento, pues será necesario para conducir la entrevista y mantener un

³¹⁴ Ejercicio enseñado por Ana Vázquez de Castro, discípula de Jacques Lecoq y profesora de la *Real Escuela Superior de Arte Dramático*.

cierto orden entre los entrevistadores y el entrevistado. Durante la entrevista se puede hacer todo el tipo de preguntas (¿cómo te llamas?, ¿estás enamorado?, ¿qué haces para vivir?, etc.), además de mandarle realizar acciones (¿puedes enseñarnos el cha-cha-cha?, ¡organice todo el espacio en 1 minuto!, etc.). El improvisador entrevistado debe contestar a todas las preguntas y realizar las acciones dejándose llevar por los primeros impulsos a fin de acercarse a la humanidad del tipo creado. Los demás improvisadores también deben entrevistarle a partir de sus impulsos iniciales trabajando así sus propios tipos. El objetivo es acercarnos a la humanidad de un tipo creado corporalmente a través de sus reacciones y asociaciones a los estímulos externos.

15. Relación: Se trabaja con los tipos creados en los dos primeros ejercicios. A partir de un espacio (una estufa, etc.) o una situación (la noche de boda, etc.), se empieza a improvisar con dos tipos determinados. El objetivo es profundizar en el descubrimiento de las posibilidades del tipo creado a partir de su relación con otro tipo, ejercitando la escucha y la capacidad de desarrollar una historia partiendo solamente de las reacciones y asociaciones con relación al otro.

16. Construcción de un ritmo común: Se dividen en grupos de 4 a 6 personas. Un improvisador debe proponer una base marcando solamente el tempo con la voz o con percusión corporal. Poco a poco los demás improvisadores deben incorporarse a ese tempo marcando un acento rítmico o una pequeña melodía hasta que todo el grupo componga un ritmo común y lo mantenga sin acelerarlo o ralentizarlo. Lograda la etapa en grupos, se reúnen todos los improvisadores y se establece la misma dinámica. El objetivo es despertar la noción de tempo y ritmo e interiorizarla, manteniéndola durante todo el ejercicio. También se desarrolla una escucha musical, fundamental a las improvisaciones con este motor.

17. *Alí Baba y los 40 ladrones:* Se hace un círculo y se marca un compás de 4/4 con un determinado tiempo marcándolo con la frase *Alí Baba y los 40 ladrones*. Después que todo el grupo tenga interiorizado el tempo de la frase, el primero empieza unir a ese tempo determinados movimientos que pueden marcar todas las negras, cuatro corcheas y una blanca, ocupando un único compás. El siguiente debe imitarlo y, en seguida, proponer otro movimiento siguiendo el mismo tempo, el siguiente imita el movimiento del primero, del segundo y crea un tercer movimiento y así consecutivamente, siempre diciendo la frase mientras lo haces. De esta manera uno observa constantemente lo que hace su compañero, siguiendo un tiempo común e improvisando rápidamente un ritmo con una partitura corporal.

18. *Partitura corporal en grupo:* Uno de los improvisadores propone un determinado compás, por ejemplo un 4/4, realiza una acción física correspondiente a todas las negras del compás. Todo el grupo lo imita manteniendo su tempo. El siguiente improvisador deberá mantener el mismo tempo pero variar su ritmo, por ejemplo puede realizar una acción para todas las negras y mantenerse en silencio en la tercera, o realizar acciones que doblen todas las negras, transformándolas en corcheas, etc. Los demás deben imitarle y así sucesivamente. El objetivo de este ejercicio se asemeja a los del anterior, introduciendo la unión entre ritmo y movimiento corporal, además de posibilitar una composición rítmica sencilla en un compás común a todo el grupo.

19. Ritmo coral: Se hace un círculo, uno propone 3 sonidos y 3 gestos, los demás lo copian y lo mantienen creando un ritmo y un movimiento común. En cualquier momento un improvisador puede introducir un cambio a esta estructura creada con sonidos o con gestos, los demás deben incorporar este cambio y mantenerlo y así sucesivamente, la introducción del movimiento debe realizarse sobre la marcha. El objetivo de este ejercicio, además de precisar la noción rítmica en grupo, es capacitar al grupo a adaptarse a las propuestas de cada improvisador, manteniendo lo que había construido e incorporando el cambio propuesto.

20. Partitura corporal individual: Primer Paso Cada improvisador elige un compás. Empieza a marcar todas las negras de este compás en una acción concreta, caminar, limpiar, cocinar, etc. Poco a poco va construyendo un ritmo con silencios, aumentos o disminuciones hasta fijar una estructura de dos compases acorde con su acción y repetirla cambiando los gestos, pero no el ritmo interno. Su objetivo es potencializar la internación del ritmo en el trabajo individual del improvisador, adecuando sus acciones a la partitura anteriormente creada y posibilitándole improvisar a partir de ese ritmo sin que este le imposibilite reaccionar a estímulos externos o internos.

Segundo Paso: Dos improvisadores se encuentran realizando una acción concreta y sencilla. Cada uno elige un tempo con el cuál trabajar y empieza a improvisar con su compañero delimitando sus acciones y reacciones al tempo base. Los objetivos son similares a los del anterior ejercicio, pero añade la dificultad de interactuar con otro improvisador en la construcción de una historia común.

21. Lanzar un texto: Se hace una rueda, un improvisador hace un gesto de lanzar hacia arriba un objeto invisible y en el momento de soltarlo dice lo primero que se le ocurra, una palabra, una frase, etc. El siguiente improvisador debe realizar una pequeña improvisación a partir de los estímulos sugeridos por el texto lanzado por su compañero, encontrar un final y lanzar otro texto a ser recogido por el siguiente improvisador, y así consecutivamente. Lo fundamental en este ejercicio es no dar tiempo al razonamiento e improvisar contando solamente con la primera reacción producida por el texto lanzado. También es importante ejercitar la capacidad de formular un texto sin pensarlo previamente y sin censurar los primeros impulsos, desconectando lo máximo posible la palabra del pensamiento racional y selectivo.

22. El volcán: Se hace un círculo y todos los improvisadores realizan un mismo movimiento con un brazo, hacia arriba y hacia abajo, como un péndulo. El péndulo debe tener un ritmo común. El primero empieza el ejercicio soltando una palabra en el momento en que tiene el brazo hacia arriba, el siguiente debe decir otra palabra en asociación semántica o fonética con la palabra recibida, siempre cuando tiene el brazo hacia arriba, y así consecutivamente. Las palabras deben surgir de una libre asociación y deben relacionarse con la anterior por su significado, sonido, etc. Es fundamental mantener el ritmo del péndulo y solo lanzar la palabra cuando el brazo esté hacia arriba, pues la duración de este movimiento es el tiempo que el siguiente tiene para rebotar y lanzar otra palabra. El corto espacio de tiempo imposibilita la reflexión y nos orienta hacia una reacción inmediata y espontánea.

23. Refranes: Se realiza una pequeña improvisación en pareja. La única premisa es que cada improvisador solo puede hablar a través de refranes. El objetivo de la impro es provocar una agilidad en el dominio de los refranes, justificando una situación aparentemente absurda.

24. Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando. Cada improvisador empieza sólo y se trata de ver a dónde le lleva el texto “tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando”, a través de la escucha y del rebote. El objetivo es descubrir como un mismo texto puede estimular cosas muy diversas sin necesidad de una lógica narrativa. Se trata de dejarse llevar por todo lo que vaya sucediendo son castrar los rebotes.

25. Historia compartida. Se hace un círculo para contar una historia entre todos. Cada uno solo puede decir una frase y el siguiente debe seguir la historia recuperando los elementos dados por el anterior y abriendo posibilidades para que la siga el compañero, hasta que entre todos se encuentre un final. Se puede realizar la misma dinámica diciendo cada uno apenas una palabra o solamente verbos, etc.

26. 3ª Replica. Consiste en una pequeña impro en parejas. Uno empieza una frase; el otro contesta con otra, el primero debe dar una tercera replica que sea la síntesis de las dos primeras y a partir de ahí se empieza la improvisación. Los improvisadores responsables por las dos primeras frases deben decidirlas sin que nadie lo sepa y antes de salir a la pista de juego. El trabajo consiste en hacer la tercera réplica, o sea, realizar una síntesis de las dos primeras frases pensadas con anterioridad. Ejemplo: 1ª. ¡Estoy cansada!, 2ª. ¡No me gustan las truchas!, 3ª. ¿Entonces, porque seguimos pescando? A partir de dos textos a principio sin

ninguna relación se puede crear una historia con acciones y espacios muy determinados como en el ejemplo propuesto.

27. Arquero: Un improvisador sale a la pista y dice un texto que implique un tipo al otro improvisador (el arquero) que se encuentra dentro de la pista. Este, debe rebotar sobre este texto justificándolo en una situación, espacio o estado de ánimo específico. El objetivo es trabajar la neutralidad del improvisador que sale a decir el texto y su posterior capacidad de adaptarse a lo propuesto por su compañero, además de ejercitar la capacidad del otro improvisador en construir un hilo conductor a partir de este texto inicial.

28. Cambio de espacios: Un improvisador empieza realizando una acción, por ejemplo, coser, otro improvisador se acerca y le cambia el espacio, el improvisador debe ser capaz de adaptar su acción a este nuevo espacio. Luego se cambian los roles y se vuelve a realizar el ejercicio. Este ejercicio tiene como objetivo desvincular acciones concretas de espacios, tiempos o personajes lógicos, ampliando las posibilidades de este motor.

29. Impro con un objeto: El improvisador debe investigar con un objeto real, que puede ser una silla, un secador, una escoba, etc., las varias posibilidades de ponerle en acción, distanciándole de su función inicial y ampliando las posibilidades de este objeto, descubriendo su forma, su textura, olor, sonidos, etc.

30. Palmada y cambio: Dos improvisadores empiezan una pequeña improvisación a partir de la elección de una acción concreta, por ejemplo uno moldea el barro y el otro es el barro siendo moldeado. Los demás jugadores se encuentran fuera de la pista de juego. En cualquier momento un improvisador que observa la escena puede dar una palmada y la improvisación se congela, el improvisador que dio la palmada toma la posición de uno de sus compañeros y debe seguir la

improvisación a partir de la posición congelada pero cambiando la situación. El objetivo del juego es ejercitar la capacidad de adaptarse a sugerencias externas, posibilitando al improvisador que se encuentra fuera del juego la observación del mismo y la capacidad de provocar un giro radical a partir de lo que ya está construido en la pista.³¹⁵

31. Stop: Primera Parte. Todos los improvisadores se encuentran moviéndose por el espacio, a partir de una música u otro estímulo externo, trabajando los distintos segmentos de su cuerpo, distintas dinámicas y distintas calidades de movimiento. En el momento en que el entrenador dice “!stop!”, todos deberán pararse y fijar una gesto para, a partir de ese gesto, empezar una pequeña improvisación que puede ser solamente corporal y abstracta o acercarse a una historia, utilizando o no la voz. El objetivo de este ejercicio es estimular la escucha del propio cuerpo y reaccionar a partir de una posición no-cotidiana y abstracta. Es fundamental un silencio inicial a la improvisación a fin de escucharse a uno mismo y rebotar a partir de esa escucha.

Segunda Parte. Sigue la misma dinámica del ejercicio anterior, pero se realiza entre dos improvisadores que, al toque de “¡stop!”, deben empezar una improvisación conjunta partiendo siempre de la escucha del gesto congelado. El objetivo se aproxima a los del ejercicio anterior, además de trabajar la escucha individual y la escucha del compañero, creando una improvisación en conjunto.³¹⁶

³¹⁵ Este tipo de ejercicio es muy importante para desarrollar la escucha desde fuera de la improvisación, dando un giro a la historia o un final inesperado con una entrada eficiente en la pista de juego.

³¹⁶ Se suele utilizar este ejercicio para trabajar todos los motores. A partir de la congelación, el improvisador debe elegir un motor y desarrollarlo.

32. Impros en pareja: Dos improvisadores salen a improvisar y eligen una sensación o imagen como motor, pueden ser las sensaciones trabajadas en el primer ejercicio u otras sugeridas por el entrenador. Hay un momento de preparación dónde los improvisadores podrán probar con su cuerpo los estímulos a las imágenes o sensaciones propuestas. Una vez hecho este primer contacto con el motor, salen a la pista de juego. La improvisación debe centrarse en las respuestas a estímulos externos a partir del tipo, espacio o tiempo sugeridos por las imágenes o sensaciones trabajadas por los improvisadores. El objetivo es capacitar a los actores a la escucha del otro a partir de sus propias premisas, manteniendo su motor y adaptándose al trabajo de su compañero a fin de llegar a una posible historia.

Hay muchos otros ejercicio que de derivan de los aquí descritos o que todavía se están desarrollando en los entrenamientos de la LIM. Entretanto, hemos intentado describir los más básicos y frecuentes en nuestros entrenamientos. El objetivo es ilustrar con ejercicios prácticos los conceptos abordados en este trabajo: la escucha, el rebote, los motores, etc, y divulgarlos a posibles lectores que se puedan interesar por el entrenamiento de la improvisación.

VI. Conclusiones:

VI.1. Descripción de la línea de investigación seguida

La improvisación como espectáculo derivó, en la segunda mitad del siglo XX, en una serie de experiencias teatrales que han tratado de acercar el teatro a la comunicación directa con el público y a la creación al calor de la acción. Cada uno de los colectivos aquí tratados abordaron la improvisación ante el público desde diversas perspectivas, elaborando técnicas propias de entrenamiento.

Entre las experiencias aquí tratadas, el *Match de Improvisación*, creado en Canadá en 1976 por Robert Gravel e Ivonne Leduq, es el formato de impro-espectáculo más representativos de la segunda mitad del siglo XX debido a su gran repercusión internacional y a la larga trayectoria en la creación de una técnica específica de entrenamiento del actor-improvisador.

Por lo tanto, comprobada la escasez de escritos académicos sobre el tema, hemos optado por centrar nuestra atención en la descripción del origen, dinámica y funcionamiento del *Match de Improvisación* a fin de contribuir a su conocimiento en el medio académico. Entretanto, aunque este trabajo analice más detenidamente el fenómeno del Match, también se propone a estudiar las principales experiencias en la improvisación como espectáculo que forman el contexto cultural de su surgimiento y desarrollo.

Dentro de este contexto cultural que permitió la efervescencia de un gran número de colectivos dedicados a la improvisación, hemos seleccionados algunas de las experiencias más relevantes en este campo en la segunda mitad del siglo XX. Nuestro criterio de selección se debe a la representatividad de cada uno de esos grupos en la reciente historia del teatro contemporáneo, representatividad que se manifiesta en la citación de los mismos en gran parte de los diccionarios especializados.

Este estudio de las principales experiencias en la impro-espectáculo, y principalmente del Match de Improvisación, en la segunda mitad del siglo XX, no sería completa si no llevara en consideración el contexto histórico, psicosocial y estético de estos colectivos creadores. Por eso, nos hemos dedicado a contextualizar la improvisación como espectáculo dentro de la sociedad y la cultura contemporáneas.

Haciendo un breve recorrido sobre la trayectoria de este trabajo, hemos realizado una exhaustiva investigación sobre el *Match de Improvisación* a través de una extensa pesquisa bibliográfica y de entrevistas a varias ligas de improvisación en Madrid, México, Colombia, Alemania, Italia, Perú y Brasil. Además, como ya lo hemos dicho en otras ocasiones, hemos realizado una investigación práctica como jugadora y entrenadora de Match en España y Brasil desde el año 2000.

La investigación bibliográfica sobre el *Match de Improvisación* siguió dos caminos principales³¹⁷. De un lado buscamos los textos específicos sobre este formato de impro-espectáculo, entre los cuáles, se destaca los escritos de Robert Gravel e Ivone Leduq y los de Koldobika. Paralelamente, realizamos una investigación sobre los principales teóricos teatrales del siglo XX que, de una manera u otra, pesquisaron sobre la improvisación. Entre estos teóricos están los estudiosos de la Comedia dell'arte como Allardyce Nicoll o Ferdinando Tavianni, y también los principales nombres del teatro del siglo XX: Peter Brook, Stanislawski, Copeau, Brecht, Fo, Boal, Artaud, entre otros.

A fin de estudiar el contexto del Match y de los demás formatos de impro-espectáculo aquí tratados, utilizamos la metodología de historización del teatro contemporáneo propuesta por el Dr. Ángel Berenguer como principal marco teórico de este trabajo. A través de la *Teoría de las Mediaciones*, pudimos analizar los diversos

³¹⁷ La investigación realizada vía internet también fue de máxima importancia. Nos permitió entrar en contacto con las páginas oficiales de casi todas las ligas de improvisación en actividad, además de participar de foruns internacionales de discusión sobre la impro.

factores históricos, psicosociales y estéticos que han permitido el surgimiento de reacciones artísticas dentro del campo de la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX.

Profundizando sobre el lugar de la improvisación en la sociedad contemporánea, recurrimos a importantes teóricos que han estudiado la relación entre arte y sociedad en la contemporaneidad. Marcuse, Walter Benjamín, Stuart Hall, Gadamer, entre muchos otros, fueron nuestras principales referencias teóricas en este apartado de la tesis.

Al contextualizar la improvisación como espectáculo en la contemporaneidad, nuestro principal objetivo fue el de responder a los motivos de la vigencia y de la profusión de este formato de impro-espectáculo en la actualidad. Para ello, trazamos relaciones entre el teatro improvisado y la sociedad de la segunda mitad del siglo XX.

Así, siempre teniendo como referencia el juego de las mediaciones, hemos seleccionados los colectivos creadores más representativos a la hora de dibujar el panorama de la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX. La descripción y el análisis de estos colectivos pretendieron contextualizar la efervescencia de experimentos en este campo surgida a partir de la segunda mitad del siglo anterior.

VI.2. Selección de los colectivos creadores de la impro-espectáculo en la segunda mitad del siglo XX

Los colectivos seleccionados en este trabajo, como marco a la práctica del *Match de Improvisación*, fueron:

♠ *El Teatro del Oprimido*

♠ *El Living Theatre*

♠ *The Playback Theatre*

♠ *The Theatre Games*

✦ *The Second City, The Compass Player y The Story Tellers*

✦ *The Comedy Sportz y The Theatre Sports*

Antes de pasar al estudio de estos colectivos, optamos por situarlos en la tradición del teatro improvisado a partir de finales del siglo XIX. Para ello, describimos y analizamos dos referentes fundamentales a la impro-espectáculo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

El estudio de los experimentos de J.L. Moreno y Jacques Copeau fue de fundamental importancia a la hora de contextualizar artísticamente la aparición de los varios formatos de improvisación ante el público a partir de la décadas de 50 y 60. Los experimentos analizados, como antecedentes directos de la impro-espectáculo de la segunda mitad del siglo XX, fueron:

✦ *El Teatro de la Espontaneidad*

✦ *La Nueva Comedia Improvisada*

Cuanto al *Match de Improvisación*, además de una rigurosa descripción y análisis de su dinámica de funcionamiento y de su contextualización dentro del teatro contemporáneo, hemos realizado una descripción metodológica del aprendizaje del actor-improvisador de Match. Esta descripción metodológica se basó, teóricamente, en las propuestas de Keith Jhonstone. Esta investigación también cuenta con la descripción de más de 40 ejercicios de entrenamiento del actor-improvisador basados, principalmente, en las propuestas llevadas por Santiago Sánchez³¹⁸ a la *Liga de Improvisación Madrileña*.

La descripción de la metodología y del marco teórico de esta investigación se justifica por el hecho de que el objeto tratado no es un referente habitual a los trabajos académicos. Por lo tanto, uno de los principales retos de este trabajo fue el de encontrar,

³¹⁸ Junto a Koldobika y Michel López, Santiago Sánchez, director del *Imprebís*, es responsable por la introducción y difusión de la práctica del *Match de Improvisación* en España.

no sólo bibliografía especializada, sino también el enfoque académico adecuado al tema. Por ello, no nos hemos limitado a un trabajo descriptivo del *Match de Improvisación*, sino que hemos buscado contextualizarlo dentro de la teoría y de la práctica de la impro-espectáculo de la segunda mitad del siglo XX.

Por fin, cabe añadir que la práctica de la impro-espectáculo en el período histórico aquí tratado está influenciada por el contexto de la contemporaneidad. Lo que hizo necesaria la aplicación de la *Teoría de las Mediaciones* a fin de enmarcarla dentro de la reciente historia del teatro contemporáneo.

VI.3. Potencial transformador de la improvisación como espectáculo

La profusión de experimentos con la improvisación como espectáculo que visan la transformación del ser-humano, de la sociedad o del teatro comprueba que la improvisación ante el público fue considerada como poseedora un elevado potencial transformador. Este potencial de transformación es lo que, según la investigación aquí descrita, propulsó la creación de tantos formatos de improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX.

De un lado están muchos actores profesionales que la prefieren frente al texto escrito por posibilitarles ser, a la vez, actor, director y autor de las escenas improvisadas. Del otro lado está el público que se siente partícipe del hecho teatral y que disfruta de una creación artística realizada en el momento presente. Y, en una tercera vía, están los varios experimentos que pretenden borrar la separación entre actores y público, a través de un espectáculo dónde todos improvisen³¹⁹.

Siguiendo las propuestas de los profesores de la Universidad de Alcalá, D. Ángel Berenguer y D. Manuel Pérez, hemos trazado tres posibles reacciones artísticas al

³¹⁹ Entre estos experimentos, podemos citar el Teatro Libre del Living Theatre y diversas técnicas del Teatro del Oprimido, del Playback Theatre, entre otros.

contexto histórico, psicosocial y estético en que se inscriben estos colectivos creadores. Estas reacciones, que tienen una función esencialmente metodológica, permitieron agrupar estos colectivos según su reacción frente a la visión de mundo que generan y representan. Las reacciones propuestas en este trabajo, como elemento agrupador de los diversos colectivos creadores, fueron:

⚡ *Reacción transformadora de la sociedad;*

⚡ *Reacción transformadora del ser-humano;*

⚡ *Reacción transformadora del teatro.*

La agrupación de los colectivos aquí analizados en estas tres reacciones permitió establecer puntos de contacto entre ellos, sin, entretanto, obviar sus diferencias o reducirlos a líneas absolutamente paralelas de actuación. En casi todos los casos aquí estudiados, comprobamos que, pese a que determinado colectivo se sitúe en una de las reacciones, suele compartir diversas propuestas con las demás.

Según el estudio realizado de cada uno de los colectivos, hemos establecido el siguiente agrupamiento:

⚡ *Reacción transformadora de la sociedad:*

⊙ *El Teatro del Oprimido*

⊙ *The Living Theatre*

⚡ *Reacción transformadora del ser-humano:*

⊙ *Playback Theatre*

⊙ *The Theatre Games*

⚡ *Reacción transformadora del teatro:*

⊙ *El Match de Improvisación*

⊙ *El Theatre Sports y el Comedy Sportz*

⊙ *El Second City, el Compass Players y el Story Tellers*

El agrupamiento de estos colectivos entre tres reacciones se basó, fundamentalmente, en la comprobación de que todos reafirman, en sus escritos o entrevistas, la creencia en el potencial transformador de la improvisación. Su división en tres reacciones distintas, realizada únicamente con fines pedagógicos, trató de evidenciar la línea principal de trabajo de estos grupos frente a este potencial transformador.

VI.4. El Match de Improvisación: sus principales características y su relación con el teatro y la sociedad contemporáneos.

Resumidamente, el *Match de Improvisación* es un espectáculo teatral que consiste en el enfrentamiento de dos o más equipos a través de la realización de pequeñas escenas improvisadas ante el público. Estas escenas están guiadas por una tarjeta de votación que determina el título, el tipo (comparada o mixta), la duración, el número de jugadores y el estilo en que se debe realizar la improvisación. El público vota, al final de cada improvisación, al equipo de su preferencia. Cada victoria de un equipo suma un punto al marcador, lo que determina el vencedor de cada partido.

Como en cualquier deporte, el Match posee un reglamento internacional y un cuerpo arbitral que se encarga de hacer con que este reglamento sea respetado. Hay una serie de penalizaciones a los equipos o a un jugador individual que pueden repercutir en puntos al equipo adversario. Este reglamento, así como los primeros partidos y los mundiales de improvisación, fueron creados por la Liga Nacional de Canadá que tiene los derechos de este formato de improvisación y que vela por su difusión internacional.

El acercamiento del teatro al deporte, evidenciado en la dinámica del Match entre otros espectáculos improvisados, propone una ruptura con los rituales propios del

hecho teatral. Su objetivo fue, según Robert Gravel e Ivone Leduq, eliminar las barreras entre público y actores y acercar el momento de la creación al de la representación.

Se puede afirmar que una de las principales características del deporte es su capacidad de sorprender al espectador. Nadie puede saber el resultado de un partido antes de su ejecución. A partir de unas reglas rigurosamente establecidas, los jugadores crean el juego momento a momento. Así, el deporte simboliza la valoración del momento presente frente a la reproducción de algo creado en el pasado.

Algo distinto suele pasar en el teatro o demás artes escénicas. En las exhibiciones de películas o la representación de obras teatrales tradicionales, el público asiste a una reproducción de algo creado en el pasado y que, a no ser que haya algún tipo de accidente, siempre tendrá el mismo final. Con eso no pretendemos afirmar que el cine o el teatro no-improvisado carecen de sorpresa o interés. Simplemente queremos resaltar el carácter inmediato e impredecible del deporte asociándolo a la utilización de la improvisación como elemento de valoración del presente y de participación activa del público.

VI.5. La improvisación como espectáculo - valoración del presente y de la participación activa del público: en búsqueda de una comunicación directa, rápida y eficaz.

La valoración del momento presente y de la participación activa del público son, por lo tanto, características fundamentales al teatro improvisado. Desde la Comedia dell'arte, la improvisación como espectáculo se caracterizó por la creación de escenas al calor de la acción y con la participación activa del público. Su retomada a principios del siglo XX y su profusión a partir de las décadas de 50 y 60 son testigos de la importancia

de la valoración del presente y de la participación del público en el teatro y, por lo tanto, en la sociedad contemporánea.

Durante toda la trayectoria del teatro occidental, la improvisación como espectáculo ha sobrevivido de una manera u otra. Sea a través de los juegos de sociedad, o del circo, la tradición del teatro improvisado, surgida con los mimos romanos, llegó hasta el siglo XIX, cuando se hacen los principales descubrimientos con relación a la Comedia del arte de las manos de Maurice Sand, entre otros estudiosos.

Es también a finales del siglo XIX cuando se realizan dos experimentos fundamentales de la improvisación ante el público que determinará, en mayor o menor medida, el surgimiento de los diversos colectivos dedicados a la impro en la segunda mitad del siglo XX. J.L. Moreno y Jacques Copeau, partiendo de caminos distintos, buscaron en la creación de escenas al momento y delante de un público, la renovación del arte teatral y de su función en la sociedad. Así, comprobamos a lo largo de este trabajo, que la valoración del aquí y del ahora y la comunicación directa con el público son características esenciales a la práctica de la improvisación como espectáculo desde sus inicios hasta la actualidad.

Ambas características están presentes en todos los formatos de impro-espectáculos aquí tratados y son, en última instancia, lo que los diferencian del teatro previamente escrito. Por lo tanto, podemos afirmar, a partir de la investigación aquí descrita, que la valoración del presente y la participación del público son puntos de encuentro entre estos colectivos y determinan la práctica de improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX.

VI.6. Relación entre el teatro improvisado y la sociedad contemporánea.

La improvisación como espectáculo ocupa, en su conjunto, un lugar relevante en la relación entre el arte, y más específicamente el teatro, y la sociedad contemporánea. Lo atestigua su extendida práctica en los diversos países occidentales y su éxito junto al público actual, transformando la impro-espectáculo en un fenómeno comercial y mercadológico dentro del teatro actual.

Cuanto a la relación entre la impro-espectáculo y la contemporaneidad, nuestra principal hipótesis fue la de que estos espectáculos responden a demandas de la sociedad actual y de sus sujetos transindividuales. Esta respuesta se da a través de la valoración del momento presente, de la participación activa del público y del carácter efímero de la improvisación que, en última instancia, simboliza la necesidad de comunicación directa, rápida y eficaz en el teatro contemporáneo. A fin de comprobar esta hipótesis, analizamos algunos aspectos de esta relación a partir de las lecturas de la sociedad contemporánea realizadas por Marcuse, Hall, entre otros.

Según Marcuse la sociedad contemporánea se define por su estatismo y por la absorción de las posibilidades de cambio producidas en su seno. Aunque Stuart Hall valore las articulaciones entre los diversos grupos que componen la sociedad contemporánea como posible germen transformador de la misma, el padre de los estudios culturales también admite el aparente estatismo vivido por la sociedad actual apuntado por Marcuse.

Aún discutiendo la relación arte y sociedad, Adorno, Habermas, entre otros filósofos consultados, discuten el potencial transformador del arte en la sociedad contemporánea. Como punto de unión entre ellos, pudimos comprobar que el arte tiende a ocupar una función transformadora dentro de la sociedad contemporánea, aunque su capacidad de hacer efectivo el cambio sea cuestionada. Marcuse también discute el

papel del arte como posible instrumento de transformación de la sociedad. En este contexto, cita a Brecht como principal ejemplo del potencial transformador del arte y, especialmente, del teatro.

Brecht propone, en líneas generales, que el teatro debe potenciar un público como activo en el arte y en la sociedad. El objetivo de su teatro fue, según el dramaturgo alemán, educar y entretener a través de su arte. Para ello, creó el efecto de distanciamiento que, evidenciando el carácter teatral de la representación, posibilita el distanciamiento necesario al cuestionamiento de las relaciones causales representadas en sus obras. Así, el público no se involucra sentimentalmente en la trama, sino que es llamado a reflexionar y reaccionar a partir del hecho teatral con la finalidad, última, de transformación social.

Resumidamente, podemos deducir a partir de las afirmaciones de Marcuse, que el teatro puede ocupar el espacio de transformación de la sociedad. Para ello, debe ser planteado con el objetivo de, a partir del entretenimiento, educar al público y contribuir para su capacitación como sujeto activo en el hecho teatral y, en última instancia, en la sociedad.

Augusto Boal, que como Brecht cree que la principal función del teatro es educar y entretener, utiliza la improvisación como espectáculo como un posible efecto de distanciamiento. La improvisación, según Boal, permite al espectador vislumbrar los diversos rumbos de cada escena improvisada, además de evidenciar que las decisiones tomadas por los improvisadores son lo que determinan su desarrollo, así como, para Boal, las decisiones tomadas por los hombres y mujeres de una comunidad también determinan su futuro. Así, según Boal, el espectador se descubre como sujeto activo de la historia teatral y, en última instancia, de la historia de su comunidad. Boal pretende

borrar el carácter supuestamente estático de la realidad y apuesta por su transformación a través del teatro y de la improvisación.

A partir de la intervención directa del público en el Match y en los diversos formatos aquí estudiados, comprobamos que la improvisación como espectáculo busca una comunicación directa con el público, haciéndoles partícipes del hecho teatral. La participación del público en las improvisaciones simboliza, para muchos de los colectivos aquí estudiados, su capacidad de participar de las decisiones de su propia vida o de la de su comunidad.

A partir de la referencia a algunos de los autores estudiados en este trabajo, vimos como la valoración del momento presente y de la comunicación directa son elementos constitutivos de la contemporaneidad. Para Walter Benjamín, por ejemplo, a partir de la modernidad se produce un cambio radical en la manera de comunicación del ser-humano. Frente a la valoración de la experiencia antes de la modernidad, actualmente vivimos la valoración de la novedad y de la rapidez.

El *Match de Improvisación* y demás formatos de improvisación aquí analizados pretenden anular la distancia temporal entre la creación y la representación de una obra teatral. La improvisación surge como ejemplo máximo de la valoración del momento presente, pues se crea a la vez que se representa. Así, frente a la perfección del texto escrito y revisado, la improvisación es una apuesta por la espontaneidad. En un espectáculo improvisado el público es invitado a asistir a la construcción del hecho teatral.

Estas características permiten que las improvisaciones traten de la realidad más inmediata del público y de los actores. En gran parte de los espectáculos improvisados se reflejan las principales noticias de los periódicos del día. Esta capacidad de reflejar el momento presente, imposible en un teatro tradicional que requiere algún tiempo de

preparación, atrae al público ávido por la inmediatez del acto comunicativo. La improvisación es para el teatro tradicional, lo que los e-mails son para las cartas, contiene la ansia contemporánea por la velocidad de la comunicación.

Otro importante factor a ser llevado en consideración en estas conclusiones es el carácter “perecible” de la improvisación como espectáculo. Frente al texto teatral escrito que permanece durante siglos y que puede volver a ser representado en innumerables ocasiones a lo largo de la historia, la improvisación muere en el mismo momento de su creación. Una de sus principales características es que no puede volver a ser representada.

En una improvisación, pueden repetirse el título y demás elementos de la tarjeta de improvisación, pueden repetirse incluso los improvisadores, entretanto el verdadero reto de la improvisación ante el público es que esta siempre sea única e irrepetible. Según las investigaciones aquí descritas, este reto es lo que motiva a los actores a enfrentarse a la improvisación y también uno de los grandes atractivos para el público.

El carácter “perecible” o “desechable” de la improvisación como espectáculo se evidencia en todos los formatos aquí estudiados. Por lo tanto, así como la valoración del presente y de la participación activa del público, representa otro factor que la caracteriza en su relación con la sociedad contemporánea.

Actualmente, según Walter Benjamín, vivimos la valoración de la inmediatez frente a la comunicación de la experiencia. Así, frente a la larga duración de los objetos de consumo, optamos por lo efímero de la moda. Frente a la cocina de larga preparación y excelente gusto, las comidas rápidas y poco nutritivas. Frente a los largos viajes transcontinentales de barco, vuelos de 10 horas. Frente a la espera de cartas, los mails, el chat o el menssager.

Según Octavio Paz, en *Los Hijos del Limo*, la manera de concebir el tiempo cambió radicalmente a partir de la modernidad. Para Paz, si en la antigüedad el tiempo era cíclico, en la modernidad es una línea recta hacia el futuro. Así, aún según el autor mexicano, se produjo una valoración del momento presente como algo efímero, algo que pierde su valor en el momento mismo de su ejecución. Este cambio en la visión del tiempo es, para Paz, uno de los detonadores de las transgresiones en el arte vanguardista.

En acuerdo con las propuestas de Paz, vimos a lo largo de este trabajo como, para Berenguer, a partir de la Segunda Guerra mundial, el arte teatral rompe con sus patrones hacia un arte nuevo capaz de reflejar una nueva sociedad. Entre las rupturas propuestas por los colectivos creadores del teatro en el siglo XX está, según Berenguer, la utilización de la improvisación frente al texto previamente escrito.

Hans-Gorg Gadamer, en su libro *Acotaciones hermenéuticas*, discute el carácter de usar y tirar de la obra de arte en la época industrial a través de la pérdida del aura de la obra y de la flexibilización del concepto de originalidad a partir de las nuevas técnicas de reproducción. Citaremos un fragmento de Gadamer, pues apoya la discusión trazada en esta conclusión.

“Ambas cosas, la obra de arte y cosa, acaban siendo indistinguibles justamente porque el resultado es lo uno y lo otro en su extensión. Es claro lo que significa esta extensión en la época industrial de las cosas de usar y tirar. ¿Pero ocurre algo parecido con la cancelación de la singularidad de la obra de arte en la era de la industria artística? Por un lado tenemos técnicas cada vez más perfectas de reproducción. El aura de la obra desaparece. (...) También la música original se ve hoy día muchas veces mejorada por las grabaciones, al menos en cuanto a la calidad de la interpretación, y el cine y la televisión van relegando cada vez más al teatro como imitación de la realidad. ¿Sigue entonces teniendo sentido partir del carácter singular y único de la obra de arte en la misma medida que la función efectiva de la obra original?”³²⁰

³²⁰ GADAMER, Hans-Gorg. *Acotaciones hermeneuticas*. Editorial Trotta. 2002. Madrid. p. 195

Gadamer sigue su discusión sobre la vigencia de la originalidad de la obra artística utilizando el concepto de improvisación.

“(…) Lo que se opone aquí al original no es la reproducción en el sentido de algo externamente más asequible, sino la imitación. Y, en esta oposición de conceptos, el original se caracteriza inequívocamente por una identidad que yo quisiera calificar de hermenéutica. No hace falta definir la originalidad u originariedad de la obra por el hecho de que posea una entidad autónoma. Una improvisación al órgano que resulte buena adquirirá por sí misma una identidad indiscutible, aunque no se repita nunca más; es identidad se reflejará en el juicio del oyente. Es éste el que dice si ha sido buena o no, y si lo ha sido, la calificará de creación original”³²¹

Así, Gadamer corrobora nuestra tesis de que la improvisación ocupa un lugar importante dentro del hacer artístico de nuestra época. Para él, la perduración de una obra de arte se encuentra, en última instancia, en el juicio del receptor que, al calificarla como buena, la eleva a una creación original, independientemente si esta pueda o no repetirse.

Por lo tanto, podemos afirmar, a partir del desarrollo de estas cuestiones expuesto en este trabajo, que el surgimiento de la improvisación frente al texto escrito obedece a la necesidad de ruptura de los patrones del teatro tradicional ocasionado por el cambio en la concepción de tiempo y espacio a partir de la modernidad. La valoración del presente y de su carácter efímero son dos factores fundamentales que justifican la profusión de la improvisación como espectáculo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Como el correo electrónico, la improvisación permite un contacto directo, veloz y eficaz entre actores y público. Así como la impro, los e-mails no tienen la intención de durar en el tiempo. Aunque puedan ser gravados en el ordenador o impresos, su función más evidente es la de comunicar rápidamente. Lo mismo ocurre con la improvisación,

³²¹ Ibidem.

su principal característica también es la comunicación directa, veloz y eficaz, frente a la larga duración del texto dramático escrito.

VI.7. La presencia del humor en la improvisación contemporánea

Otro punto de encuentro entre los formatos de improvisación aquí estudiados es la utilización del humor en sus improvisaciones. El *Match de Improvisación* es un espectáculo esencialmente cómico y también lo son el *Theater Sports*, el *Comedy Sportz*, el *Second City*, entre muchos otros. La vinculación entre el teatro improvisado y la risa se comprueba a partir del estudio de la propia tradición del teatro improvisado, basta citar a los mimos romanos o a los cómicos del arte, y se manifiesta en muchos de sus formatos actuales. Según J.L. Moreno:

“Se ha observado que, en su labor, el actor espontáneo logra buenos resultados con mayor facilidad en el terreno de lo cómico – sátira y caricatura – que en el de lo trágico. (...) En estado de espontaneidad que retrata una idea cómica no es un verdadero estado plenamente uniforme, sino más bien un reflejo de él. Los razonamientos contradictorios y el juego de emociones opuestas pueden existir y prosperar dentro de lo cómico sin tropiezos y de una forma aparentemente equilibrada, cosa que es imposible en lo trágico. La acción trágica se concentra en un estado por vez, excluye a todos los demás. Impone opciones. La acción cómica no toma en serio ningún estado, los mezcla los unos con otros.”³²²

La diferenciación entre lo trágico y lo cómico que nos presenta J.L. Moreno dentro de la perspectiva de una acción improvisada puede elucidar la tendencia a la comicidad de la impro-espectáculo. Como vimos en el apartado destinado al entrenamiento del actor-improvisador, en una improvisación no se trabaja el concepto

³²² J.L. Moreno. *El Teatro de la Espontaneidad*. Ed. Vancu. México, 1977. p. 84

de “personaje”, lo que se presenta al público son “roles” o “tipos” que, pese a tener su humanidad, son mucho menos complejos que los personajes del mejor teatro escrito.³²³

Así, vemos como la presentación de estos “tipos” facilita la comicidad por la ligereza de su conflicto y la rapidez con la que pueden transitar de un estado de ánimo a otro. Entretanto, nos parece importante discutir el carácter ligeramente menospreciativo de la comicidad contenido en las afirmaciones de J.L. Moreno.

La comedia es un género tan importante como la tragedia o el drama y debe ser respetado como una opción y no como incapacidad para alcanzar los niveles de los demás géneros. La improvisación siempre estuvo muy vinculada a la tradición popular que, a su vez, también estuvo vinculada a lo cómico, a los carnavales y a la visión del mundo al revés. Además, la comedia abarca innumerables estilos: la farsa, la parodia, la comedia amorosa, la sátira, voldeville, etc. Siendo así, ¿cómo pensar que las comedias improvisadas de enredo amoroso de la *Commedia dell'arte*, de las cuáles Shakespeare y Mollière se han inspirados, no trataban la tragedia del amor no correspondido, pero desde otra perspectiva?

Charles Chaplin, en sus memorias, afirma que ha descubierto su sentido de la comicidad cuando, de niño, observó como unas ovejas que iban a ser sacrificadas caminaban desorientadas y tropezándose unas con las otras. Así, según Chaplin, cuánto más trágico el contexto, más risible la acción.

Entretanto, volviendo a las afirmaciones de J.L. Moreno, en el entrenamiento del actor-improvisador, es fundamental conducirlo a abandonar la comicidad proveniente de la negación de las propuestas de sus compañeros o del miedo a enfrentarse a asuntos verdaderamente relevantes. Pudimos comprobar a lo largo de esta investigación que la

³²³ Aquí no incluimos las máscaras de la *Commedia dell'arte* o cualquier otro formato de espectáculo improvisado con personajes fijos, una vez que esta estructura determina la creación y ejecución de personajes muy complejos y determinados.

calidad del entrenamiento del actor-improvisador es esencial a la realización de improvisaciones ante el público. Por eso, casi todos los colectivos aquí estudiados se han dedicado a formular técnicas de entrenamiento que permitiesen a los actores enfrentarse a la improvisación como espectáculo y, a partir elementos mínimos, construir escenas de calidad, cómicas o no.

Así, el hecho de que la improvisación como espectáculo actual sea, en su mayoría, practicada en formatos cómicos, no disminuye su potencial transformador. La relación actual entre improvisación y comedia es resultado de su larga trayectoria vinculada al teatro cómico y popular desde sus inicios hasta nuestros días. Michael Bajtín, en su estudio sobre el contexto de Rabelais, valora el cómico como elemento transformador de la realidad. En nuestros días, Darío Fo, figura indispensable al teatro actual, eleva la comicidad y su carácter subversivo como expresión fundamental del teatro contemporáneo.

VI. 8. Conclusiones Finales

Finalmente, podemos concluir, a partir de la investigación descrita en este trabajo, que el *Match de Improvisación* y los demás formatos estudiados en esta trabajo no son un proyecto artístico aislado, sino que está vinculado a diversos colectivos creadores de la improvisación como espectáculo en la segunda mitad del siglo XX y que representa una reacción frente a la sociedad contemporánea.

Esta reacción se caracteriza por la creencia en el potencial transformador de la improvisación ante el público evidenciado en los diversos colectivos aquí analizados. Hemos podido comprobar que estos colectivos se agrupan según sus líneas principales de actuación. Estas líneas principales están vinculadas al potencial transformador y se dividen en tres: la reacción de transformadora del ser-humano, la reacción

transformadora de la sociedad y la reacción transformadora del teatro. Este potencial transformador se caracteriza por la valoración de los siguientes elementos contenidos en la improvisación como espectáculo:

- ⇒ La valoración del momento presente
- ⇒ La participación activa del público
- ⇒ Su carácter perecible e inmediato
- ⇒ La comicidad como elemento transformador de la realidad

Actores y público han buscado en los espectáculos de improvisación las respuestas a sus cuestionamientos como sujetos transindividuales de la sociedad contemporánea. Su práctica revela que la valoración del presente, la participación activa del público, el carácter inmediato y desechable de la improvisación y su vinculación a la comicidad son los elementos que unifican a los diversos colectivos creadores aquí analizados. Las características citadas representan los elementos fundamentales con los cuáles la improvisación como espectáculo reaccionó estéticamente frente a los cambios de la sociedad contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX

La descripción específica de cada uno de los formatos, así como del entrenamiento del actor-improvisador, contenida en este trabajo comprueban las conclusiones aquí expuestas. Sus dinámicas de funcionamiento como espectáculos visan facilitar la concretización de estas cuatro características básicas aquí descritas.

Por lo tanto, en los varios formatos de impro-espectáculo aquí tratados surgen en un entorno de efervescencia de la improvisación como espectáculo que reacciona a su contexto histórico, psicosocial y artístico en tres direcciones fundamentales anteriormente descritas.

Cuanto al *Match de Improvisación* es cierto, como lo pudimos comprobar a lo largo de este trabajo, que su estructura va, muchas veces, en contra de las principales

pautas de la improvisación. La delimitación del tiempo, la existencia de un extenso reglamento y la propia competitividad no ayudan al desarrollo de una improvisación basada en la escucha. Puede ocurrir que las impros de Match sean una sucesión de imposiciones y cancelaciones de unos jugadores a otros que, pese a destruir la improvisación, pueden ser recompensadas por el público con el deseado punto al equipo. Entretanto, todo depende de cómo un colectivo desee trabajar el Match y la improvisación.

Lo más importante de resaltar en este trabajo de investigación es que la improvisación-espectáculo puede tener diversas funciones y ser realizadas por profesionales o amateurs según los objetivos de cada colectivo creador. En el caso del Match, es un espectáculo teatral que encuentra su mayor expresión artística cuando realizado por profesionales entrenados en las diversas técnicas de improvisación, pues la improvisación es la construcción conjunta de una situación o acción dramática a partir de premisas muy precisas.

Así, esperamos, con este trabajo, haber contribuido no sólo al análisis de las manifestaciones teatrales contemporáneas, investigando un sector prácticamente virgen en estudios teóricos y académicos, pero también a las personas o colectivos que se interesen por desarrollar el *Match de Improvisación* y que, quizá, puedan encontrar aquí algunas herramientas útiles, además de la descripción de una experiencia teórico-práctica en lo que se refiere a la impro-espectáculo.

VII. Bibliografía Consultada:

ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Pocket Edhasa. Barcelona, 1999.

_____. *A arte e a morte*. Livreiros Editores e Distribuidores. Lisboa, 1987.

BARBA, E. *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. Universidad de México, 1986.

BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

BECK, Julian. *The Living Theatre*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974.

BENJAMIN, W. "El Narrador". In: *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Ed. Taurus. Santafé de Bogotá, 1991.

_____. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1997.

BERCEBAL, F. En *Estudio intermedio entre juego y teatro*. Ñaque Editora. Ciudad Real, 1995

BERENGUER, A. "El estudio de la creación teatral española durante el s. XX (reflexiones metodológicas)". In: *TEATRO, Revista de estudios teatrales*. Alcalá de Henares, Ser. Publicaciones UA. Junio 2001, nº 13-14.

_____. *Teoría y Crítica del Teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*. 2ª edición. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, 1996.

_____. & Pérez, M. *Tendencias del Teatro Español durante la transición política (1975-1982). historia del Teatro Español del Siglo XX*. Vol. V, Madrid, 1998.

BINNER; Pierre. *O Living Theatre*. Editorial Forja. Lisboa, 1976.

BOADELLA, Albert. *Memorias de un Bufón*. Ed. Espasa. Madrid, 2001.

_____. "Hay mucho más teatro fuera del teatro que dentro". In: *Pipirijaina*, n. 21. Marzo de 1982. Madrid.

BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido I*. Editorial Nueva Imagen. México, 1980.

_____. *Categorías del Teatro Popular*. Ediciones CEPE. Buenos Aires, 1972.

BORNHEIM. Gerd. *Teatro: a cena dividida*. LPM Editores. Porto Alegre, 1983.

BOYD, N. *Handbook of Games*. Ann Arbor. University Microfilms, 1975.

- _____. *Play and Game Theory in Group Work*. University of Illinois. Chicago, 1971.
- BROWN, F. & BOYD, N. *Old English and American Games*. Ftzsimons, Chicago, 1915.
- BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*, 3. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987.
- _____. *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba editorial. Barcelona, 1993.
- _____. *Provocaciones: 40 años de exploración en el teatro*. Ediciones Fausto. Buenos Aires, 1987.
- _____. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba Editorial. Barcelona, 2001.
- _____. *Hilos de Tiempo*. Ediciones Siruela. Madrid, 2000.
- COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre teatro*. Edición Blanca Baltés. Ed. ADE. Madrid, 2002.
- _____. *Notas y reflexiones sobre la improvisación*. In: La Improvisación. Revista Máscara. Año 4. ns. 21-22. Enero 1996 – 1997. México, DF.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse. Québec, 1988.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento*. Editora Perspectiva. Sao Paulo, 2001.
- DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Ed. La Pleyade. Buenos Aires, 1991.
- EINES, J. *El Actor Pide*. Gedisa Editorial. Barcelona, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogía da Esperanza: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra. São Paulo, 1998.
- FREUD, S. "The relation of the poet to day-dreaming." In: COURTNEY; R. *Jogo, Teatro e Pensamento*. Ed. Perspectiva. Sao Paulo, 2001.
- FO, Darío. *Manual Mínimo del actor*. Argitaletxe. Navarra, 1998.
- FOX & DAUBER Eds. *Gathering Voices. "Essays on Playback" Theatre*. In. *Tracing the Songlines: Searching for the Roots of Playback Theatre* por Heinrich Dauber. Tusitala Publishing. 2000.

- GADAMER, Hans-Gorg. *Acotaciones herméneuticas*. Editorial Trotta. 2002. Madrid
- GALEANO, Eduardo. *Patas Arriba: la escuela del mundo al revés*. Siglo XXI editores. Ciudad de México, 1998.
- GRAVEL, R. JAN-MARC, L. *Impro: Reflexiones y análisis*. Trad: J. Rubén Sánchez (inédito)
- GRUHN, L. *Interview: Paul Sills reflects on story theatre*. The Bardian. The Bard College Alumni/ae Publication, November. 1996.
- HARTNOLL, Phyllis. *The Oxford Companion to the theatre*. 4º edition. Oxford University Press. Oxford, 1983
- HODGSON, J. RICHARDS, E. *La improvisación en la vida y en el drama*. Ed. Fundamentos. Argentina, 1974.
- JHONSTONE, Keith. *Impro: improvisación y el teatro*. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 2000.
- KAMINSKI, Rosane. *O potencial crítico da arte e o sujeito no espaço da globalização*. Revista de Arte. São Paulo, Mayo 2002.
- KLEIN, Naomi. *No Logo. El poder de las marcas*. Paidós. Barcelona, 2001
- KOLDOBIKA, Vio. *Explorando del Match de Improvisación*. Ñaque Editora. Madrid, 1998.
- LAYTON, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Fundamentos. Madrid, 1990.
- LECOQ, Jacques. *La máscara: del rito al teatro: la formación del actor*. Centro de Documentación teatral. Bogotá, 1991.
- _____. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba editorial. s.l.u. Barcelona, 2003
- MARCUSE, Herbert. *El Hombre Unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Editorial Ariel. Barcelona, 1999.
- _____. *Eros y Civilización*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1968.
- _____. *Ensayos sobre política y cultura*. Editorial Ariel. Barcelona, 1981.
- _____. *Serie Conversaciones*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1980.
- MICHALSKI, Yan. X. In: _____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado en proyecto para el CNPq.

- MONLEÓN, J. "Carta abierta al Living Theatre". In: *Nuestros amigos del Living Theatre*. Primer Acto nº 99. Madrid, agosto 1968
- MORENO, J.L. *Teatro de la espontaneidad*. Ed. Vancu C.A. México, 1977.
- NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequín – un estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Seix Barral, México, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós comunicación. Buenos Aires, 1996.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Seix Barral, México, 1990.
- PEDROSA, J. Manuel. *Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de El Aleph*. Dicenta: Cuadernos de Filología Hispánica. Nº 4. 1996.
- PORTILLO, R. CASADO, J. *Abecedario del Teatro*. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1988.
- ROEL, E. *Curso de Técnicas de Improvisación*. (Texto inédito distribuido en un curso impartido por Esteban Roel en el taller de teatro Asura de Madrid en 1996)
- SHAEFFER, Pierre. *Tratados de los objetos musicales*. Alianza Música. Madrid, 1988.
- SILLS, P. *Something Wonderful Right Away*. Limelight Editions, 1987.
- SMITH, A.C. H. *Peter Brook encuentra el teatro cómico persa*. In: El teatro de más allá del mar: estudios occidentales sobre el teatro oriental. Selección y notas de Nicolás Savarese. Grupo Editorial Gaceta SA. México, 1992.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2003.
- _____. *Jogos Tetrarais. O Fichário de Viola Spolin*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2001.
- STANISLAWSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Ed. Alianza. Madrid, 2001.
- _____. *Mi vida en el arte*. Editorial Vancu. Ciudad de México, 2002.
- STAVRU. W. *Second City and Story Theater Founder*. The Bardian. The Bard College Alumni/ae Publication. November. 1996.
- TABORGA, H. *Como hacer una tesis*. Ed Grijalbo. México D.F., 1982.
- TAVIANI, Ferdinando. *Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte*. In: *Máscara ene. 1996-1997*. Editorial Escenología. México, 1996.

-
- _____. *El secreto de la Commedia dell'arte*. Colección Escenología. Ciudad de México, 1996.
- TYTELL, John. *The Linving Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Los libros de la liebre, Barcelona, Marzo de 1999.
- URSU, Anne. *Funny Business*. In: *Arts Feature Publisher*. octubre de 1998.
- VICARIO, Manuel Medina. *Los Géneros Dramáticos*. Fundamentos. Madrid, 2000.
- Páginas web:**
- Página web oficial de la *Liga de Improvisación Canadiense*: www.lni.ca
- Página web de la *Liga Porteña de Improvisación*: www.lpi.ar
- Página web del *Centro Internacional de Investigación sobre el Arte de la Improvisación*: www.chartealea.com
- Página web del grupo argentino de improvisación *Bambalinas*: www.bambalinas.ar
- Página web de la *Liga Madrileña de Improvisación*: www.impromadrid.es
- Página web sobre la improvisación: www.improvland.com
- Página web del *Centro del Teatro del Oprimido*: www.ctorio.com.br
- Página web oficial del *Living Theatre*: www.livingtheatre.com
- Página web oficial del *Psicodrama*: www.psicodrama.com
- Página web sobre J.L. Moreno: <http://perso.wanadoo.fr/a.ancelin.shutzenberger/moreno1.htm>
- Página web sobre el *Teatro de la Espontaneidad*: www.homendemello.com.br
- Página web sobre el *Teatro del Oprimido*: www.dhnet.org.br
- Página web sobre el teatro brasileño: www.italcultural.com.br
- Página web sobre Augusto Boal: www.mre.gov.br
- Página web sobre el *Teatro del Oprimido*: www.cintefor.org.uy
- Página web oficial del *Playback Theatre*: www.playbacknet.org
- Página web de la escuela del *Playback Theatre*: www.playbackscholl.org

Página web oficial de *Paul Sills*: www.paulsills.com

Página web oficial de *Sills&Co*: [www. sill&co.com](http://www.sill&co.com)

Página web oficial del *Second City*: www.secondcity.com

Página web oficial del *Comedy Sportz*: www.comedysportz.com

Página web oficial de la *Liga de Vancouver*: www.vtsl.com

VIII. ANEXO

1. Entrevista con Fábio Mangoline.

Madrid, 23 de enero de 2002

Pedagogo y actor italiano. Especializado en Comedia del`arte. Formado en la Escuela de Marcel Marceau, actualmente es uno de los principales referentes de la Comedia del`arte y del teatro improvisado en Italia y España. Fue jugador de Match de la *Liga Italiana de Improvisación* en el Mundial de Match de Improvisación del 2001.

Entrevistadora: Mariana Muniz

Mariana Muniz: Me gustaría que me comentaras, ¿como y cuándo entraste en contacto con la improvisación?

Fábio Mangoline: Pues, el primer contacto con la Liga de Improvisación fue en 1984, cuando estaba en París, en un mundial de ligas de improvisación, una final entre Québec y Francia. ¡Me quedé frito! Tenía muchos amigos de Lecoq que estaban en eso, pero nunca había estado en un Match. Después, en abril del año pasado, la Liga de Improvisación Italiana, como sabían que yo hablaba francés, me llamó para jugar con ellos en el mundial de 2001 en Québec, dentro del festival *Just por Rire*. Mi experiencia es esta, al todo habré hecho como cinco matchs en mi vida, pero conozco el asunto.

Mariana Muniz: Pero antes de jugar al match, ya estabas bastante familiarizado con las técnicas de improvisación, ¿verdad?

Fábio Mangoline: Claro, eso hace parte de mi trabajo. En un trabajo como actor, hay muchos estilos teatrales, muchas maneras de llegar al teatro que parten de la improvisación. Si trabajas en Stanislawski, trabajas improvisación. La commedia dell'arte, por ejemplo, es un teatro al improviso, se dice. Hay muchas maneras, muchas técnicas. En la comedia dell'arte el hecho de que tengas unos tipos que se trabajan todo el tiempo, una máscara, un personaje, te da una libertad de movimientos. Sabes muy bien lo que vas hacer, o mejor sabes en que tipo de universo te vas a mover. Otra historia es el Match, con un ritmo tan apretado, tan frenético, dónde hay una cantidad de adrenalina impresionante. Yo pienso que todos los actores tendrían que salir a improvisar. El apuro del Match es una cosa muy interesante para los actores. Claro que yo había llegado a la improvisación a través de otras cosas, sino no hubiera podido ir a los mundiales de Match.

Mariana Muniz: Tavianini dice lo siguiente sobre la improvisación en commedia dell'arte: "La improvisación era una habilidad que derivara de la practica profesional, no tenía nada que ver con la espontaneidad sino con la velocidad. Era una composición veloz y también una división de trabajo." Me gustaría saber, ¿cuál es tu opinión sobre la esencia de la improvisación en la commedia dell'arte?

Fábio Mangoline: Conozco muy bien esta cita porque la pongo en mi dossier. Pues, lo que te decía, es el oficio, es trabajar toda una vida con un personaje. Ahora no, pero en la época, eras Arlequín y toda tu vida trabajabas de Arlequín, entonces al final tenías una capacidad de saber en qué mundo te ibas a mover, cuales eran las relaciones, cuáles son las relaciones que hay entre máscara y máscara, personaje y personaje. Así, tienes una capacidad de moverte mucho más amplia y ágil, al improviso, que quiere decir al momento mismo. La otra cosa importante es que cada actor tenía un repertorio y eso significa que había una serie de escenas, monólogos, gags cómicos, canciones, que cada uno trabajaba todo el tiempo. Cuando tienes todo un repertorio en un solo personaje lo que tienes que hacer es sacarlo en el momento justo. Por ejemplo, tienes un repertorio y tienes unas frases de efecto que sabes muy bien que con el público funciona, porque lo has probado antes. Entonces, la sacas en el momento justo. A mí me pasa muchas veces en la conferencia espectáculo, llego a un sitio y veo qué es lo que se pasa en este sitio, leo el periódico, sé lo que pasa, a nivel político, a nivel social, a nivel deportivo, y después lo pongo todo dentro del espectáculo. Es una forma de improvisación.

Mariana Muniz: ¿Eso es lo que se hacía tradicionalmente en la commedia dell'arte, saber dónde estás?

Fábio Mangoline: Claro, el hecho mismo de saber dónde lo estás haciendo, con quién lo estás haciendo y para quién lo estás haciendo. Eso es típico. Entonces está claro, como dijo Tavianni, que no es un trabajo de improvisar por el morro. Tienes unas pautas muy precisas y sobretodo tienes un ser, que es un personaje, y ese ser relaciona de una manera diferente de las demás. Mi reacción como Arlequín va a ser distinta a mi

relación como Pantalón frente a un enganche. Está claro que improvisas, pero lo haces dentro de un mundo al que recurres.

Mariana Muniz: En el segundo libro de Jonhstone, el autor dedica la última parte al trabajo con la máscara como un elemento fundamental al desarrollo del actor improvisador. ¿Qué piensas a respecto?

Fábio Mangoline: Lo que te decía, tener una máscara no significa tener simplemente un objeto. Para nuestra tradición occidental es un objeto y punto, pero la máscara es la posibilidad que tienes de entrar al interior de un personaje. Una máscara te da unas pautas y al interior de esas pautas hay un mundo de acciones y reacciones, de cómo esta máscara puede reaccionar o moverse. De esta forma está claro que todo el mundo que está al alrededor de esta máscara se confronta con este personaje y su mundo. Entonces a partir de eso improvisar es normal, porque tienes unas referencias muy claras. No es como trabajar un personaje cualquiera, Macbeth, por ejemplo. ¿Cómo reaccionaria Macbeth? Eso implica todo un trabajo de referentes psicológicos, es un trabajo sobre ese señor y sobre el mundo que ese señor vive. La máscara es más directa, te da algo mucho más directo, mucho más humano. Parece una paradoja pero la máscara es mucho más humana, puedes tener muy claro cuales son los elementos de tu personaje y reaccionar más rápidamente.

Mariana Muniz: ¿Se puede decir que la máscara te da unas pautas muy claras que podrían al principio limitarte, pero que si lo juegas bien, lo que hace es ampliar tu universo de reacciones?

Fábio Mangoline: La mascar oprime a los que no saben utilizarla. Cuando la tienes, la máscara puede dar miedo. Es un objeto y no tenemos la costumbre de estar al servicio de un objeto, de un personaje. Pero en el momento en que entras y sigues la máscara puedes tener un momento de mucho gozo, estar detrás y mirar como este señor reacciona. Para el actor, la máscara también es una escuela de improvisación. Porque el actor tiene que estar atento a cómo este señor reaccionaría. Entonces te da un mundo mucho más grande y en lugar de ser una jaula, una cárcel, es liberadora justamente porque te da unos límites precisos. Y después es como un globo que puedes hinchar, tú eres el aire y el globo es la máscara, lo que ve el público es el color del globo y cuánto está hinchado el globo. Y eso es una libertad muy grande.

Mariana Muniz: Pasemos al Match de Improvisación. ¿Cuál fue tu primera impresión cómo público del Match?

Fábio Mangoline: Siendo un público un poco raro porque somos actores, la primera cosa fue un sentido de frustración como actor: “esta gente cómo es... qué fenomenal, cómo se pueden sacar, cómo pueden salir de esos apuros con una facilidad”, y al mismo tiempo un sentido de admiración. La frustración era porque quería estar ahí. Sé que mucha gente diría: ¡no quiero estar ahí jamás! Pero yo lo veo como una apuesta en el trabajo, porque sino apuestas siempre, pierde el sentido el trabajo del actor. Entonces, la frustración era de querer estar ahí y ver las pautas que hay, las categorías, entender como funcionan los elementos naturales en el Match. Por ejemplo, si pones un árbol en escena este árbol existe. El hecho mismo de haber trabajado en una escuela de teatro gestual me ayudaba también, no hay nada y tengo que hacerlo todo visible. Además todo es visible porque lo intuimos que es visible, dar también la calidad de escucha,

escuchar que ahí hay algo, entonces el otro tiene que entrar en lo que estoy proponiendo y esto es algo fenomenal.

La primera vez que hice un Match en Italia me quedé admirado frente a los compañeros que actuaban conmigo y al mismo tiempo tenía un sentido de concentración, de estar ahí. Me acuerdo que el Match duró 1 hora y media, 3 tiempos de media hora, y se pasó para mí como en 15 minutos. Es una calidad de estar ahí totalmente, cuándo estás en un escenario y entras y sales, puedes relajarte, Pero ahí no puedes bajar la guardia.

Una cosa que no consigo y que en el mundial tuve que conseguir fue la mala ostia de ganar o de perder. Eso me puede un poco. Prefiero el juego por el juego, eso por ejemplo conseguimos mucho con los de Québec, menos con los suizos porque ellos están a la misma altura y uno de los dos tiene que ganar, además tenían un coach que era un poco malo y nos puso muchas pegas. Pero la cuestión del ganar o perder me molesta un poco.

Mariana Muniz: ¿Cómo se equilibra, en los Matches jugados en los mundiales, lo deportivo, que es competitivo, y lo artístico? Si, por ejemplo, una tarjeta de match dice que tienen que ser 3 jugadores y los 2 que ya están en escena están muy bien, ¿cómo metes el tercero?

Fabio Mangoline: No, pueden entrar hasta 3, eso no significa que tengan que entrar 3 y eso también es importante. Muchas veces habían muchos que estábamos fuera esperando para entrar, si hay necesidad de entrar pues entras para llevar algo, aunque sea simplemente para hacer un pajarito, un proyectil, yo que sé, pero no es obligatorio. La calidad artística, por lo menos en el mundial y en Italia, es más importante que la

calidad deportiva. Los americanos tenían más el sentido de la competitividad. En el match francés, en el mundial francófono, era más una cuestión de calidad artística, además lo fantástico es que al final de cada improvisación, todo el mundo se abraza y está contento si la improvisación ha salido bien, los puntos no importan. En el penúltimo Match contra Québec, nosotros ya estábamos fuera y Québec estaba como unos de los primeros colocados. Nosotros perdiendo contra suiza estábamos fuera, teníamos que ganar contra Québec, y hemos dicho, bueno, ni puntos ni nada, no importa, y fue el match más interesante y más bonito de todo el mundial. Por cierto, el Match contra suiza, hemos perdido porque por primera vez nos hemos fijado en la pantalla dónde había los puntos. En el mundial eran puntos distintos, eran por porcentaje entre distintos jurados, una cosa más complicada...

Mariana Muniz: ¿No había público en el mundial?

Fábio Mangoline: Sí, había público y el público votaba, pero habían dos jurados que votaban también y después había un tercero que era Ivonne Leduq, el fundador de los matchs de improvisación, que estaba arriba con una televisión, porque los matchs eran para la tele, entonces había que mirar si era bueno o no en el televisor. Entonces de aquellos 3 tipos de jurado, los dos jurados, Ivonne Leduq y el público, había una mezcla de los tres que daban los puntos que eran 2.90 o 2.73, o algo por el estilo, podía llegar hasta 3.7 o 3.8, depende. Pero el asunto es que desde que nos hemos fijado en esta pantalla, nos hemos jodido la vida, porque empezamos a jugar para ganar. Lo primero es la calidad artística, el hecho de ganar es secundario. Además fue esta también la idea primera de Robert Gravel, la calidad artística en el apuro de estar en la “patinoire” con

el público, El público no solamente puede votar sino tirarte también zapatillas y eso es fenomenal, la participación.

Mariana Muniz: ¿Y cómo reaccionaba el público que accedía a los mundiales?

Fábio Mangoline: Adrenalínico total. Eran 600 personas en una arena. Fue en Québec. Al mismo tiempo que había el mundial francófono, había también el mundial anglófono y ganó Australia contra EUA, los anglófonos eran menos buenos que los francófonos.

Mariana Muniz: ¿Es un público que ya conoce el match?

Fábio Mangoline: En Québec sí. En Québec, las escuelas de niños hacen Match, las escuelas de teatro también. Ahora, por ejemplo, vi un espectáculo de Robert Lepage con un actor que trabaja en París y que también es de la *Liga Nacional de Improvisación*. La mayoría de los actores que trabajan en la LNI son todos profesionales del cine o del teatro. Gente muy buena. Actores improvisadores profesionales y eso tal vez proporcionaba mucho más, no te digo escucha, pero mucha más intención en el equipo canadiense. Y el Match sube a un nivel impresionante.

Mariana Muniz: Eso es una característica del Match, hay los actores que empiezan a improvisar en el match y los hay que empiezan en el teatro improvisando.

Fábio Mangoline: Son los “jugadores”.

Mariana Muniz: ¿Y ves mucha diferencia?

Fábio Mangoline: Sí, porque el actor difícilmente cae en clichés, difícilmente cae en algo ya hecho, en algo fácil. El actor-jugador tiene muchos más instrumentos de actor, se los goza mucho más, además de investigar. Entonces hay una calidad mucho más alta, mucho más de escucha, de intención. La calidad artística sube, ¡claro que sube!

Mariana Muniz: ¿Hubo una preparación específica para el mundial dentro de la *Liga de Improvisación Italiana*?

Fábio Mangoline: No. Apenas dos de nosotros hablábamos francés, los dos otros no mucho. Entonces más bien fue trabajar sobre el hecho de improvisar en francés, el hecho mismo de hablar. Yo, por ejemplo, me cogía todas las improvisaciones cantadas y rimadas. Es para morirse de risa, pero bueno, ya que los otros no podían... Eso también es una cosa muy italiana, por ejemplo los franceses eran mucho más textuales, el equipo Belga era mucho más loco, nuestro juego era similar a los de Québec. Pero hay una especie de lucha entre los franceses y Belgas, además la semi-final fue un match muy malo. Los italianos ya que no hablábamos todos muy bien francés, íbamos mucho más a lo gestual y por eso nos hemos encontrado mucho con los de Québec. Y además una cosa fantástica de los de Québec es que no lo ponían todo en lo hablado, en el parlamento, lo ponían mucho más en imágenes. Eso es también una calidad distinta de los italianos. Entonces, lo que hicimos en el entrenamiento fue un trabajo sobre el imaginario. Tenemos una chica muy pequeña y muy delgada y un gigante, esto nos ayudaba a crear imágenes también. Por ejemplo, hicimos el otro día un helicóptero, él le daba vueltas a ella, o entonces el teleférico, él la cogía de arriba y la bajaba, una historia

muy atractiva, subiendo en la patinoire, bajando... El entrenamiento fue en este sentido, buscar en el imaginario.

Mariana Muniz: ¿Se conoce el juego de los distintos equipos del mundial?

Fábio Mangoline: Ya se conoce. Sabes muy bien que los franceses trabajan de una cierta forma, que los suizos son muy “aniñados”, hacen cosas como de niños, muy naif, los belgas son muy buenos pero son muy competitivos, etc. Por ejemplo, había un belga que ganó una mixta a dos y ganó porque me llevaba a sitios que eran totalmente absurdos, no escuchó muchas pautas. Entonces, después vino la venganza, en una improvisación sobre juguetes y dibujos animados, eran dos contra uno, ellos dos hicieron una cosa con TinTin, un personaje de dibujos. Y eso ya es trabajar sobre lo tuyo, Tin Tin es belga, eso es muy malo porque te descompones, y ellos quedaran parados como unos soldaditos de plomo. Yo cuándo los vi, decidí hacer de picachu que se podía mover, les tomaba el pelo y el público se moría de la risa. Eso es jugar, pero un poco con maldad: “me has hecho la putada, entonces ahora te la hago yo”.

Mariana Muniz: ¿Jugar un poco en contra no? Porque en las mixtas lo que puedes hacer es jugar para entre los dos componer una improvisación o jugar para desestructurar al otro.

Fábio Mangoline: Claro, los belgas juegan mucho en contra, lo que complica la improvisación en lugar de intentar que la calidad artística suba. Con los canadienses es mucho más sencillo porque primero es intentar pasárselo pipa y que el público se lo pase pipa, entonces hay una capacidad de invención mucho más amplia, todo está bien.

Mariana Muniz: ¿En qué medida crees que el trabajo que haces con la commedia dell'arte contribuye en tu trabajo como improvisador?

Fábio Mangoline: Es fundamental. El hecho mismo de poder seguir lo que estás haciendo simplemente y a partir de ahí desarrollar la acción al interior de un mundo. Esto te ayuda, el saber desarrollar algo y darle también un sentido. El hecho mismo de tener un tema y empezar de algo y escuchar y ver hacia dónde está andando y qué es lo que estás haciendo, esa es la enseñanza más grande de la comedia dell'arte seguramente.

Mariana Muniz: Con relación al entrenamiento para la improvisación, ¿qué crees que es lo más importante?

Fábio Mangoline: La escucha. Absolutamente la escucha y también el saber estar al loro. Lo que hicimos el otro día, por ejemplo, o también eso de saltarse encima del otro. Pues eso es el hecho de estar completamente ahí. Se uno salta y el otro se va, se da una ostia como Dios manda. Entonces hay que estar al loro, completamente al loro. La escucha y el rebote, y sobretodo estar atento a lo que está pasando sin censurarse, eso también te ayuda, no censurarse nunca. Y ver que lo que está pasando ahora puede ser una ayuda para volver más adelante, eso es lo que para mí es fundamental.

Mariana Muniz: A veces la estructura del match limita mucho: la delimitación de tiempo, de número de jugadores, etc. ¿Un espectáculo de improvisación, como puede ser Imprebís o Chup-suey podría dar mayor libertad a los mismos?

Fábio Mangoline: La ocurrencia misma del match es que haya eso al interior de un tiempo delimitado. Además que sea esa la pauta precisa. Eso provoca un primer enganche, una primera escucha: ¿Quién soy yo? ¿Quién eres tu?, o mejor, ¿Quién eres tu? y ¿Quién soy yo? y a partir de eso, ¿qué es lo que se puede hacer juntos? Lo que pasó en muchas improvisaciones en el mundial con mucha calidad que fueron premiadas con estrellas performance es que no hubo al interior de un tiempo preciso nada de superficial. Se construyó algo que tenía un sentido, una historia, se contó algo. Gané una estrella performance, por ejemplo, con una canción, y eso es porque al final de la canción había una especie de moral, era una nana, y al final había un pequeño sentido. En eso me ayudaran muchos mis hijos, al tener que contarles una historia antes que se duerman, tienes un tiempo delimitado, un cuarto de hora y dentro de ese cuarto de hora tienes que finalizarla. Entonces está claro que cuando no tienes tiempo puede ser interesante, pero justamente la pauta del tiempo es un apuro y al mismo tiempo es aprovechar a tope lo que estás haciendo. Es otra pauta cómo la máscara, es una ayuda, no es un impedimento.

Mariana Muniz: Yo como improvisadora y como público de match, he visto poquísimas improvisaciones que no fuesen cómicas.

Fábio Mangoline: Pero las hay. Hay una categoría que ha surgido ahora en el mundial y que se hace mucho en Québec: el fantasma del actor; y no es necesariamente cómica. Por ejemplo, los franceses trabajan con muchas cosas que van hacia lo dramático, y ¿porque no? Eso es algo muy francés.

Mariana Muniz: Quizás la dificultad esté en encontrar la verdad del actor dentro de un espacio tan delimitado.

Fábio Mangoline: Eso ocurre cuando no hay actores, cuándo hay solamente “jugadores”. Eso también es la cuestión del cliché. Es la cuestión de irse hacia lo fácil. Hacer reír es más fácil que hacer llorar. Pero aún así se hicieron muchas cosas bonitas en los mundiales. El público es sádico quiere ver como la gente sale del apuro, el público goza con eso.

2. Entrevista con José Sánchis Sinisterra

Madrid, 30 de noviembre de 2002

Dramaturgo y director Español. Uno de los principales nombres de la dramaturgia contemporánea en España. Realiza un interesante trabajo sobre la creación dramaturgica del actor cercano a las técnicas de improvisación.

Entrevistadora: Mariana Muniz

Mariana Muniz: ¿En qué consiste su trabajo de dramaturgia actoral?

Sánchis Sinisterra: Mi concepción del teatro como autor y como director se apoya en el trabajo actoral. Mis textos son muy para actores, yo como director no me interesa demasiado los aspectos espectaculares, tengo siempre como eje de mi preocupación el trabajo con el actor, la relación con el actor, la creación del actor. Para mi el actor no es un intérprete, es un criador.

Por lo tanto, me preocupa que los textos se escriban desde un planteamiento literario y se olvide que el objetivo del texto es el actor. En mis seminarios de escritura dramática, mis ejercicios insisten mucho en este destino actoral de los textos. Al mismo tiempo, cuando dirijo mi preocupación fundamental es cómo darle herramientas al actor para que sea un creador. Ser un creador, desde el punto de vista actoral, quiere decir de cierto modo tener también una conciencia dramaturgica. Es el requisito para que el actor no sea sólo un intérprete. El actor debe ser consciente no sólo de lo que la palabra no dice, pero del espacio, del tiempo, de los distintos modos de interacción, etc. Entonces, empecé a abrir en el 84 un laboratorio en Barcelona para unir actores y autores de

manera que el actor incorporaba a través de ejercicios muy estructurados el concepto de la dramaturgia y de las pautas dramáticas y para que el autor fuera sensible al destino actoral del texto. Lo que ocurría era que a veces los mismos ejercicios, las mismas estructuras, podían realizarse como improvisación y como texto. De hecho, hay muchos ejercicios que nacieron como ejercicios de escritura y con una pequeña transformación ahora son también ejercicios de dramaturgia actoral. Y también a la inversa, ejercicios que inventé para el trabajo de dramaturgia actoral, ahora son también ejercicios de dramaturgia.

Incluso tengo toda una familia de ejercicios de escritura dramática que están basados en la improvisación. Son ejercicios en los cuales a los autores les doy, a cada 8 o 9 minutos, un núcleo desencadenante y ellos empiezan a escribir. Yo a los 8 minutos corto y les doy una consigna que tienen que incorporar y continuar, a los 8 o 10 minutos, otra consigna, de manera que incluso este concepto de la improvisación, o del componente imprevisible o aleatorio de la creación, lo estoy introduciendo, desde hace ya 5 o 6 años, en mis cursos de dramaturgia.

Para mí hay una permanente transición entre lo que es propiamente dramático y lo que es propiamente actoral. Dentro de este concepto del actor como creador, no como intérprete, el autor como escritor, pero escritor de textos para ser actuados, no para ser montados en un sentido maximalista de la puesta en escena, he ido explorando campos muy distintos.

Los ejercicios los tengo agrupados en cuatro grandes familias o grupos, ya hay una que es la más misteriosa, que tiene que ver con el minimalismo o con las estructuras repetitivas. En un laboratorio que había en Barcelona, lancé la pregunta provocativa de que si el teatro está condenado a la figurabilidad. ¿Está el teatro condenado a la figurabilidad, a ser una mera mimesis de la realidad? ¿Qué posibilidades hay de romper

ese imperialismo mimético? Entonces empecé a estudiar el minimalismo en música, en las artes plásticas, en danza y me inventé ejercicios que son de estructura repetitiva: gestos mínimos, actemas, como les llamo yo, y que en su evolución producen un tipo de teatralidad absolutamente insólita, por explorar. Las estructuras repetitivas las estoy introduciendo también en el trabajo de puesta en escena. Es un campo demasiado amplio, hay planteamientos filosóficos, estéticos, dramáticos, etc.

Mariana Muniz: ¿Qué es lo que te lleva a pensar en la posibilidad de unir la creación del autor a la del actor?

Sánchez Sinisterra: Lo que ya te he dicho, yo considero que el texto dramático es una partitura de la escena, y el responsable de que esta partitura no sea simplemente una ejecución, sino un acto de creación, es el actor.

Mariana Muniz: ¿Has visto muchos espectáculos de improvisación?

Sánchez Sinisterra: No demasiados. Yo vi algo del Match de Improvisación no sé en que país latinoamericano. Sé que me resultó interesante, pero le encuentro una limitación y es la tendencia al estereotipo y, de cierto modo al esquematismo y a la simplicidad. Mi concepto de teatro aspira a generar el máximo de complejidad, ambigüedad, imprevisibilidad e indeterminación. Entonces, lo que vi, y sólo una sesión, era muy interesante, muy fresco, muy vivo, pero recurría mucho al lugar común y las situaciones eran relativamente frívolas, esquemáticas, simples. Está muy bien, no tengo nada contra eso, pero pienso que el actor puede crear mucho más.

Mariana Muniz: La principal crítica que normalmente se hace a los espectáculos de improvisación es la de que una impro, por más genial que sea, va a resultar siempre más pobre que una obra escrita.

Sánchez Sinisterra: Depende. Si tu planteas una estructura de improvisación, dónde está prevista la complejidad, la ambigüedad, la densidad temática no se produce eso. Pero si es verdad que en este contexto de Match de Improvisación, por lo menos en lo que yo conozco, se tiende a una cierta frivolidad que yo tampoco desdeño, la comedia y el juego son substanciales al teatro, pero lo que para mi no deben ser es el único territorio posible de exploración por parte del actor. En mis ejercicios hay veces en que se producen situaciones cómicas y otras que en cambio se va a lo dramático, siguiendo la misma estructura del ejercicio. Bueno, dentro de esta variedad, tengo unos 40 ejercicio o más, que también tienen una cierta función pedagógica, aunque no sea lo esencial para mi, ejercicios minimalistas que inevitablemente al contener una filosofía del trabajo actoral y del teatro, el actor que hace este trayecto acaba descubriendo una serie de cosas sobre la importancia de lo mínimo, del principio minimalista: less is more, lo menos es más. Y eso luego, a la hora del trabajo teatral habitual marca una opción.

Me interesa que los actores estén siempre creando porque mi forma de concebir la puesta en escena es dejar siempre un relativamente amplio campo para que el actor cada día busque cosas distintas.

Yo trabajo un concepto que le llamo la línea múltiple de pensamiento en el proceso de ensayos, de manera que cada micro-secuencia del texto puede contener intenciones muy diversas y formar combinaciones en relación con el otro, en relación con los objetos, etc, que puedan ir variando. Yo pido a los actores que me sorprendan en

la representación, en una obra montada yo no quiero ver siempre la misma obra, yo quiero ver que hoy el personaje de la Maga está más irritable que de costumbre, lo cuál provoca que el personaje de Horacio intente ser menos cínico. Yo creo que hay modulaciones en una escucha verdadera. Además es lo que decía Stanislawski al final de su vida, y que muchos stanislawskianos no lo saben, “no busquen nada dentro de sí mismos, dentro de sí mismos no hay nada, busquen en el otro.”

Mariana Muniz: Eso es algo que incluso el método americano recuperó y es el trabajo de William Layton.

Sánchez Sinisterra: Sí, pero demasiado psicologista, demasiado dramático. Esta obsesión del porqué, yo al contrario prefiero que aparezca la arbitrariedad como en la vida. En la vida montones de cosas que hacemos no tienen un porque o por lo menos no un porque que nosotros sepamos.

3. Entrevista con Ralf Schmidt

Madrid, 10 de febrero de 2002

Ralf Schmidt es uno de los directores de la Liga de Improvisación de Hamburgo y Nuremburgo y uno de los principales nombres de la práctica de la improvisación teatral en Alemania.

Entrevistadora: Mariana Muniz

Mariana Muniz: ¿En qué ligas o grupos de improvisación trabajas?

Ralf Schmidt: Como jugador participo de dos grupos, uno en Hamburgo y otro en Nuremburgo y también entreno dos grupos de pueblos cercanos a Hamburgo.

Mariana Muniz: ¿Qué tipo de espectáculos promueven estos grupos?

Ralf Schmidt: Hacemos *Match*, *Shows de Impro*, *Music shows*, *Forma Larga*, que consiste en una improvisación de 60 min. a partir de temas propuestos por el público, y *Maestro*, en la cual el maestro de ceremonia (espectáculo en que el maestro decide cuántos juegan, como se juega y el tema de la impro). Todos estos espectáculos tienen como base las técnicas de improvisación y cuentan con un músico e iluminador que también improvisan. El público que accede a este tipo de espectáculos es más cercano al off-theatre y está bastante familiarizado con la dinámica de los mismos.

Mariana Muniz: ¿Cuáles serían los teóricos de referencia a las técnicas de impro que desarrolláis en vuestros entrenamientos?

Ralf Schmidt: Tenemos como referencia a Johnstone, Viola Spolin y Randy Dixon, pero los entrenadores de cada equipo también enseñan y crean su propia metodología. Hay una preocupación por crear juegos de improvisación que pueden ser utilizados como entrenamiento o, incluso, como parte de los espectáculos.

Mariana Muniz: ¿Cómo y cuándo se introdujo la idea del Match en Alemania?

Ralf Schmidt: Hace 11 años a través de Francia y Holanda. A partir de ahí se crearon varios grupos que ampliaron la gama de espectáculos a partir de la improvisación.

Mariana Muniz: ¿Cuántas ligas hay actualmente en Alemania? ¿El match es algo popular y cercano al gran público, como en Canadá?

Ralf Schmidt: Hay cinco grupos profesionales, entre los cuáles está mi grupo de Hamburgo, son grupos que se dedican exclusivamente a la improvisación y viven de ello. Hay también de 20 a 30 grupos semi-profesionales y, más o menos, de 50 a 60 grupos amateurs formados en escuelas, universidades, centros culturales, etc. El match y la impro en Alemania es más popular que en España, pero no tanto como en Canadá. Tampoco lo conoce todo el mundo artístico, es algo más restricto al off-theatre, pero que se está expandiendo.

Mariana Muniz: Los estilos que nos has enseñado este fin-de-semana se acercan mucho al juego y dejan el argumento de la improvisación en segundo plano. ¿Cómo juegan al Match en Alemania?

Ralf Schmidt: Depende mucho de los equipos, hay equipos que se interesan más por el carácter lúdico del match y otros que lo acercan más al teatro. Pero es verdad que las categorías priorizan el juego al argumento. En el match trabajamos con escenas rápidas con muchos acontecimientos y mucha energía. Las formas largas se preocupan más por contar una historia.

Mariana Muniz: ¿Cuál es la estructura de improvisación utilizada en las formas largas?

Ralf Schmidt: Se llama *Harold* y pertenece a Randy Dixon que la describe en uno de sus libros. De la totalidad de grupos que improvisan en forma larga, el 80% lo hace según está estructura y los 20% restantes se asemejan mucho a ella, aunque introduciendo pequeñas modificaciones. Personalmente creo que es mejor crear una forma propia, pues *Harold* es una estructura muy conocida y practicada. La principal dificultad de la forma larga es saber construir una historia sin limitarse a seguirla de manera previsible, se busca integrar la locura de los juegos de impro a la coherencia que pide el espectáculo.

Mariana Muniz: ¿Cuáles son las categorías o estilos con los que improvisáis?

Ralf Schmidt: Hay 10 estilos distintos y dentro de cada estilo hay muchos juegos. Es importante aclarar que estos juegos tienen al principio una estructura básica y cerrada, pero con el tiempo el improvisador se siente mucho más cómodo y puede hacer lo que quiera con ellos. Los estilos son:

Juegos de lenguaje

Musical

Misterio: un jugador abandona la sala y el público decide un misterio que él tendrá que adivinar.

Formas largas: suelen durar en el match de 10 a 20 min.

Con alguien del público

Improvisaciones libres

Variada

Juego con el árbitro

Juegos locos

Juegos en los cuáles el equipo contrario decide con que elementos vas a jugar.

Dentro de estos estilos cada grupo inventa varios juegos que van siendo asimilados por los demás equipos.

Mariana Muniz: ¿Cómo participa el público?

Ralf Schmidt: El público participa dando el tema, el espacio, la profesión, votando, proponiendo estilos, tirando esponjas (cuándo no le gusta la impro), o rosas (cuándo les gusta).

Mariana Muniz: ¿Los encuentros del match se hacen entre equipos que se conocen?

Ralf Schmidt: Los equipos se conocen pero no entrenan juntos.

Mariana Muniz: ¿Hay campeonatos?

Ralf Schmidt: Hay el campeonato alemán, más o menos a cada cuatro años, y algunos festivales. En Nuremburgo hay una competición anual entre los equipos de la región.

Mariana Muniz: Después de haber visto el Match de Liga de Improvisación Madrileña, ¿podrías apuntar algunas diferencias con relación a lo que hacéis en Alemania?

Ralf Schmidt: Aquí me parece que el Match es más deportivo, en Alemania lo hacemos como un show. No tenemos tantos jugadores, son sólo 3 por equipo, tampoco hay maestro de ceremonias o ayudantes de árbitro. El público conoce muy bien a los improvisadores y van a ver determinadas personas, aquí la cosa está más distribuida, no se nota tanto la preferencia del público por un u otro jugador. Aquí, prácticamente no hay ninguna referencia al sexo en escena y aquí he visto que es algo que le gusta mucho al público y lo utilizáis bastante. Nuestro match es de impro cortas hechas a partir de juegos muy concretos, hay mucha locura. Aquí os preocupáis más del argumento, de construir una historia. Son maneras distintas y es eso es muy interesante, podríamos jugar alguna vez juntos, un Madrid x Alemania, el idioma es lo de menos.

4. Entrevista con Santiago Sánchez.

Madrid, 10 de octubre de 2002.

Director y dramaturgo Español. Es el creador del formato de impro-espectáculo *Imprebís* y uno de los responsables por la introducción del *Match de Improvisación* en España. Elabora una técnica de aprendizaje de la improvisación que fue uno de los referentes de esta tesis.

Entrevistadora: Mariana Muniz

Santiago Sánchez: Lo primero que se me ocurre es hablar de la palabra improvisación. La palabra improvisación es una palabra mal utilizada en termos peyorativos: este discurso es un discurso improvisado; la política improvisada ha llevado a malos resultados. La palabra improvisación tiene un castigo en los medios de comunicación muy importante. Creo que si en unos meses te dedicaras a buscar cada vez que sale la palabra improvisación en un sentido peyorativo seria impresionante, hasta el equipo de fútbol parece que improvisa su táctica. Entonces, automáticamente en el inconsciente colectivo hay un rechazo muy fuerte a la palabra improvisación, mientras que la palabra improvisación significa vivir intensamente y verdaderamente cada momento. La vida la vivimos improvisada. A partir de ahí yo creo que hay un objeto de reflexión: ¿porque algo que tiene que ver con la libertad, con la autenticidad del comportamiento, en la sociedad en que vivimos esta mal visto? Al punto de que cuando nosotros estrenamos el *Imprebís*, nunca hablábamos de improvisación.

Mariana Muniz: ¿Cuándo fue?

Santiago Sánchez: En el 94, llevamos 8 años y medio. Cuando nosotros empezamos no hablábamos de improvisación, hablábamos de creación en directo para valorar precisamente esta imagen exterior, si decíamos un espectáculo de improvisación sabíamos que no iba a venir nadie. Esto nos llevó a lo largo del tiempo y con el reconocimiento que ha habido a poder hablar de improvisación. No sé si conoces este último artículo que salió en *El País*, en el *Babelia* del sábado pasado. Es interesante porque el periodista de alguna manera enlaza todo el tema de los improvisadores de pueblo, los repentistas, las comedias de repente que se hacían aquí en el siglo XVII. Hubo un encuentro muy importante este año en Cuba, luego cada tiempo se hace en Canarias, un encuentro de improvisación oral. Yo tengo las actas de este encuentro e improvisaciones gravadas de brasileños, de colombianos, argentino, canarios, cubanos, etc. Te cuento eso porque fue la primera reflexión que me asaltaba cuando me dijeron que alguien estaba lo suficientemente loco como para hacer una tesis sobre la improvisación.

Mariana Muniz: Yo tengo que centrar mi tesis en España, para no querer abarcar todo el mundo. Por eso mi interés por saber como ha llegado la improvisación aquí. He preparado algunas preguntas si no te importa. Primero, ¿cómo y cuándo tuviste tu primer contacto con la improvisación?

Santiago Sánchez: Bueno, con la improvisación como tal aproximadamente en los años 82, 83. Llegaban aquí las primeras personas que habían estado en contacto con Lecoq. Estos son mis primeros contactos. Hay una gente que llega en los inicios de los años 80 en España proveniente de Lecoq, con ellos trabajé la improvisación. A partir de ahí, surgen compañías que se van formando y que van creando sus espectáculos a partir de

improvisaciones. No trabajan la improvisación como espectáculo en sí, como puede ser *El Match*, como puede ser *Imprebis*, sino como una herramienta para crear espectáculos: espectáculos de creación colectiva. Ahora mismo no recuerdo todos los nombres, pero llega a España actores catalanes, alemanes, toda la gente venida de Lecoq. Estoy hablando del principio de los años 80, 82, 83, 84. En lo personal mi siguiente paso es trabajar con Boadella, con Albert Boadella, hacemos un espectáculo de creación colectiva dirigido por él, pero utilizábamos la improvisación como herramienta. Su técnica de trabajo es siempre así, es decir todos sus espectáculos están creados por actores improvisadores. Hicimos el espectáculo en el año 86, estuve en contacto con Boadella, trabajando con él en el 85 y 86. Después de todo ese trabajo yo me marché a París y conozco a Michel López y conozco de alguna manera todo el movimiento de la *Liga de Improvisación Francesa*. Michel López era el entrenador de la liga francesa. En finales de los ochenta, a mí me deslumbra la posibilidad de plantear un espectáculo donde la improvisación no sea una herramienta, sino el objeto en sí. Cuando yo llego a los finales de los años ochenta, en el 89, hay una crisis en la impro. Está por un lado el momento de esplendor comercial de la *Liga de Improvisación Francesa*, se hace Match en el círculo de invierno con 2000 espectadores. A la vez vino un proceso muy interesante debido a la fuerte crisis interna sobre la improvisación. Es decir, el éxito comercial estaba llevando un planteamiento misterioso sobre que hay qué hacer cuando se improvisa.

Mariana Muniz: ¿Con Michel López la línea de trabajo era más cercana a la de Robert Gravel e Ivonne Leduq o sigue siendo la que utiliza Jacques Lecoq?

Santiago Sánchez: No. Hay que decir que todo eso empieza en el año 77 en Canadá donde aparece un movimiento con dos vertientes. Por un lado esta la línea anglófona de Keith Johnstone, los libros *Impro* y *La maquina del teatro*, que era el nombre de su compañía, y la parte francófona que de Robert Gravel e Ivonne Leduq que empieza con todo el fenómeno de los *Match*. Eso fue en el 77, en el 79 llega a Paris, y en el 80-81, Michel monta la liga de improvisación francesa. Michel estuvo coordinando la liga de improvisación durante 12 años, hasta el 92. Entonces, yo vengo justo en el momento más fuerte, porque pasa algo que de alguna manera intuyo, no lo sé, que está pasando aquí en la *Liga de Improvisación Madrileña*. Hace mucho, a raíz de una historia con *Choup-suey*, me distancié y quizás no conozco lo que está pasando. Pero con los *Matches* veía un juego con la improvisación, cuando yo creo que la improvisación realmente es una forma de escritura teatral mucho más fuerte que la escritura convencional: es escribir desde el escenario. Pero también pasa una cosa, cuando la gente se interesa por la impro se interesa por muchas cosas, es una forma de ocio maravillosa, un trabajo lúdico genial, pero que cuando tú quieres dedicarte profesionalmente has de pedirle algo más. En Francia yo lo que vi es que había gente que quería ir a más y gente que decía: “pero bueno si esto es un show para televisión maravilloso y con esto podemos hacer dinero”. Yo creo que una cosa no quita la otra, pero yo me alié muy pronto con la línea de Michel donde la improvisación nos da un juego sobre el lenguaje la mar de curioso, sobre explorar las tripas del lenguaje, sobre acercarnos a los autores, a estilos, a formas de trabajar. Acercar al público a autores, no convertirse en un show business sin más.

Yo en el 89 introduzco por primera vez aquí los *Matches de Improvisación* en Valencia en la escuela de teatro de *Aldaya* donde yo entonces era el director. Hicimos una serie de grupos con actores, estudiantes, etc. Había cuatro equipos, había equipos de estudiantes, equipos mixtos y equipos de actores profesionales que es donde por primera

vez empieza a trabajar gente como Carles Castillo y Carles Montolliou. En el 92 en Paris, Michel decide dejar la liga y marcharse, entonces se plantea una cuestión es esta lucha suya, porque es una lucha suya, yo la he heredado de alguna manera, pero es suya: si la improvisación es un arma teatral de primer orden, ¿porque no hacemos un espectáculo de improvisación con sus propios elementos?

Mariana Muniz: ¿Era la primera vez que se planteaba una estructura de teatro así aquí en España?

Santiago Sánchez: Yo creo que sí. No sé si hay alguien anterior, que yo conozca no. Lo que pasa es que en el 92 yo veo el estreno de lo que Michel hacía en Paris y de alguna manera decido que venga aquí para montar algo. Yo creo que es la primera vez que se realizaba un espectáculo de improvisación. Porque a parte de la línea Lecoq que de donde hemos venido, la línea *Match de Improvisación*, queda una tercera línea que yo no he conocido tanto que es la línea de las improvisaciones en el *Método*, por ejemplo el trabajo de Layton. Digamos que estas son las tres líneas, pero lo que nunca se había planteado en España es un espectáculo con los elementos simples para que la improvisación se convierta en el objeto. No en herramienta, sino en objeto en sí. Y cambiamos una cosa fundamental, que la participación del público no esté en el voto, sino en la propuesta de tema. En los *Matches* nunca fue así, también quitamos el elemento competitividad que ahora me cuesta mucho, cuando veo algún *Match*, pensar en el elemento competitivo. Se quita eso, se introduce el trabajo de luces en directo y se busca otras formas musicales y yo creo que la diferencia abismal está en el contenido de la forma de abordar a la improvisación.

Mariana Muniz: ¿Cuáles son las principales diferencias entre un espectáculo como *Imprebís* y el *Match*?

Santiago Sánchez: Yo creo que para nosotros es muy importante el trabajo con la palabra, cosa que normalmente veo que, por la propia estructura del *Match*, no se llega al fondo. Trabajamos con la desconstrucción del lenguaje y luego damos especial atención a los elementos esenciales de una escena teatral. Nos planteamos como si estuviéramos escribiendo teatro, damos mucha importancia al espacio. Normalmente por su propia estructura no ocurre así en el *Match*, trabajamos sobre las elipses de tiempo, etc. Entonces yo creo que esta ambientación acaba dejando la escena más teatral y menos de divertimento. Luego hay un elemento, algunas técnicas fundamentales que es lo que llamamos “el fondo”, “el querer contar”. Un elemento casi social, político ante la sociedad por cada tema que venga. Eso tampoco es muy habitual en el *Match*, sin embargo cualquiera de las funciones que hagamos estamos hablando del problema palestino, del aumento de una visión conservadora en la sociedad española, del problema de la emigración, etc. Cuando hemos actuado fuera, en Colombia, por ejemplo que hay *Match*, ha sido un descubrimiento por la crítica, que normalmente suele ser muy dura. Nos han elogiado el espectáculo porque hay todo un posicionamiento, casi de poesía social, no-gratuito. No es una crítica al *Match*, es simplemente otro lenguaje, que está muy bien. Nosotros tampoco pretendemos nada.

Mariana Muniz: En la creación del *Imprebís* tu ya estabas en contacto con los dos Carles, ¿tenéis un tiempo de preparación, de entrenamiento antes de estrenar el espectáculo?

Santiago Sánchez: Si. Lo que pasa que en los 8 años que llevamos no hemos dejado nunca de entrenar. No sé la última vez que tu viste el espectáculo.

Mariana Muniz: El pasado miércoles.

Santiago Sánchez: Ahora hablaremos de la función del miércoles. ¿Pero y la vez anterior que lo habías visto?

Mariana Muniz: Hace dos años en el Alfil

Santiago Sánchez: ¿Has notado algún cambio?

Mariana Muniz: Me gustó mas la vez anterior, me pareció que el miércoles pasado había una preocupación excesiva con el publico, de gustar al publico. La vez anterior yo sentí, quizás porque era la primera vez, que había una intención de romper las expectativas del público constantemente.

Santiago Sánchez: Es interesante que me digas eso. Nosotros, desde hace dos años, estamos haciendo un trabajo muy intenso sobre el lenguaje y sobre el cuerpo. También la primera vez que uno ve el espectáculo siempre hay una gran sorpresa. Trabajo hay, estoy muy contento con la función del sábado y del domingo. Incluso pasa una cosa, en el Alfil el público estaba tan predispuesto a la risa que para nosotros era como una batalla, aquí, en el teatro Arlequín, el público es más relajado, no hay esta confrontación, esa medida con el publico. Me parece muy interesante que me digas esto, me gusta.

Con relación a la preparación, nosotros hicimos una preparación muy especial del espectáculo porque empezamos a trabajarlo a finales de noviembre del año 93 y lo estrenamos en febrero del 94. En este periodo de tiempo, Michel venía en periodo de 10 días, trabajábamos estos 10 días, luego yo me quedaba y durante tres meses estuvimos trabajando en la preparación de este montaje.

Mariana Muniz: ¿En estos ocho años se puede decir que habéis desarrollado una técnica propia de improvisación?

Santiago Sánchez: Yo no diría propia, pero si hemos desarrollado todo un trabajo de querer hacer lo mismo que no es tan evidente cuando trabajas con otra gente. Este año di un curso aquí para la unión de actores donde había muchas expectativas diferentes y no es como cuando se trabaja en conjunto, cuando hay toda una memoria conjunta. Así que hay una técnica particular, yo no diría propia, pero si una técnica particular a la hora de enfrentarse a una improvisación.

Mariana Muniz: ¿En qué consiste el entrenamiento?

Santiago Sánchez: Creo que hay dos partes. Nosotros seguimos haciendo una especie de calentamiento una hora antes de la función para estar al máximo cuando empezamos. Cada vez lo hacemos menos porque acabamos de cumplir 1000 funciones, entonces no te puedes obsesionar por eso nosotros trabajamos 1 hora media a pleno pulmón. El entrenamiento tiene dos partes, una la que llamamos el ABC, que es como recordar los primeros ejercicios que hacíamos no hace 8 años, sino hace 12 años, las cosas más sencillas: lo importante no es la palabra sino el silencio; la réplica y la contra réplica; la

escucha. Nos volvemos a recordar los elementos básicos: la creación a partir de un espacio; la creación a partir de un ritmo, los motores de la impro, todo aquello que estuvo en el curso que di con Pablo Pundick hace 8 años. Saber que lo fundamental es que hay un motor, o sea una energía, un ritmo, una palabra, un gesto, una sensación, un clima, y que esto va a provocar una acción que a vez se convierte en una reacción que es un nuevo motor y a la vez engrenar la improvisación a través de la escucha: motor / escucha / acción / reacción / motor / escucha... Bueno pues los millones de ejercicio que hemos creado a partir de eso, recordadlos. Y luego investigar formas nuevas, ahora mismo estamos en un proceso de investigación sobre la desconstrucción de las palabras. Si yo digo la palabra “Palabra” y empiezo a jugar sobre los sonidos de la propia palabra desconstruyéndolos. No lo hacemos evidencia, pero esta ya dentro del espectáculo. También seguimos con el trabajo sobre el absurdo, sobre el teatro del absurdo.

Ahora normalmente dedicamos de la hora de calentamiento, estamos hablando de ahora y no del principio, dedicamos media hora al ABC, media hora a cualquier otra cosa, a cantar con micrófonos, a cantar ópera, a seguir alimentándonos.

Mariana Muniz: ¿Cuales son para ti las calidades necesarias a un actor que empieza a improvisar?

Santiago Sánchez: Para llegar a hacer impro-espectáculo, creo que son necesarias tres cosas fundamentales. Ante todo, generosidad, yo creo que los Carles son actores extremadamente generosos, abiertos, permeables, capaces de aceptar y de dar al público. Luego valor y coraje porque no es fácil enfrentarse al público sin saber lo que tienes que hacer. La tercera cuestión yo creo que sobretodo es tener cosas que quieran contar, porque no son actores, son autores. Ese es un elemento básico del actor que esta

olvidado. La búsqueda de un diálogo de confrontación con la sociedad. El espectáculo hay temas que dan solo para un juego estético o corporal pero a veces aparece un tema sobre la situación política y nosotros nos lanzamos ahí. Yo creo que el actor tiene que tener algo que quiera contar.

Mariana Muniz: Con relación a los motores, me gustaría comentarte que mi trabajo de investigación es una descripción de la estructura del Match de Improvisación y del entrenamiento de la Liga de Improvisación Madrileña, por lo tanto, he escrito algo sobre los motores que son una técnica de trabajo tuya, por lo tanto, si tienes tiempo, me gustaría que lo leyeras.

Santiago Sánchez: Sí. Ahora me han encargado un libro sobre técnicas de improvisación, entonces y tengo notas que te puedo pasar, si quieres un día quedamos con ellas delante, son notas de cursos que he dado, etc. Incluso muchas de las cosas que expliqué ahora me las he replanteado con el tiempo, es un campo nuevo, no hay nada inventado, lo estamos inventando.

Mariana Muniz: ¿Tenéis estructuras dramáticas fijas a las improvisaciones, algo como una introducción, un primer conflicto, desarrollo, clímax y final?

Santiago Sánchez: No. No porque eso serviría para una, pero si todas fuesen así el público acabaría aburriéndose porque vería siempre la misma estructura. Lo que yo te decía antes es que sí hay una cultura, una cultura que en el caso de los Carles son totalmente distintas. Hay un actor que viene de la escuela de Arte Dramático, con un trabajo clásico y el otro viene casi del cabaret, del clown, del mimo. Pero si no hay una

forma de entender el teatro en común y no se puede desarrollar. Nosotros muchas veces nos sorprendemos de cómo evoluciona una improvisación y afortunadamente nos sorprendemos porque sino estaríamos ya muertos. Entretanto si trabajamos con estilos, por ejemplo estilo Tennessee Williams, yo creo que si que hay un conocimiento de un autor, sabemos que se va a plantear un conflicto familiar en el caso. Pero yo una de las cosas que he descubierto con la improvisación es que una de las teorías más aceptadas comúnmente que es que para haber teatro hay que haber conflicto, no es verdad. Es decir, no para que haya una escena haber necesariamente un conflicto. Si cogemos cualquier escena del teatro del absurdo no parte de un conflicto, si tu estudias a *Esperando a Godot*, verás que no tiene conflicto, va pasando el tiempo y lo que van teniendo es una cuestión de status, lo que describe muy bien Johnstone en su libro *Impro*. Sería una escena de teatro casi narrativo, o poético, en lo poético tampoco hay conflicto, es un trabajo más sobre el inconsciente.

De todas formas es muy importante si vas a hacer este trabajo sobre la impro que analices el trabajo de Peter Brook que yo creo es el gran maestro a la improvisación del siglo XX.

Mariana Muniz: Es curioso porque Peter Brook toca el tema de la improvisación en sus libros pero no llega a profundizarlo.

Santiago Sánchez: Porque él siempre ha negado la posibilidad que la improvisación sea un objeto en sí. Yo soy un apasionado de Brook. Él encuentra sobre todo la fuerza de la improvisación en África. Te cuento una anécdota muy curiosa que es que cuando llega a Sudáfrica y conoce la gente que hace teatro allí, les dice que *El Espacio Vacío* es el libro que más les ha ayudado. Es sorprendente como un libro escrito en Londres con

la Royal Shakespeare llegue a los sudafricanos de esta manera. Aquello que dice que para haber teatro sólo hace falta un espacio vacío que un hombre cruce y el otro mire, vemos así que no nos hace falta nada para hacer teatro. De ahí él vuelve a África y va a Afganistán y hace lo que él llama el teatro del “carpet” que es arriba de una alfombra. Entonces a través de las improvisaciones se ve como la fuerza del teatro está justamente en este mínimo, en saber vivir realmente el momento. Porque tu puedes construir en la mente del espectador cualquier tipo de escenografía, cualquier tipo de realidad, sin necesidad de grandes elementos. Entonces él se vuelca en todo este tipo de trabajos pero nunca para crear un espectáculo de improvisación, sino para hacer Mahabarata cogerlo y montarlo a partir de las improvisaciones de sus actores. Si damos un paso más, que no digo que he dado un paso más que Brook, Dios me libre, pero si vamos un poco más allá podíamos llegar a pensar que de la misma manera que sirve para crear un imaginario visual brutal, en escenografía, en vestuario, en posibilidad escénicas y composiciones escénicas, que pasa si también lo hacemos con el texto. Entonces aparece la escritura en escena, además si pensamos en grandes maestros como Shakespeare, podíamos llegar a pensar que escribieron muchas cosas en escena. El propio Brecht, sus obras no son nunca puntos de partida, sino puntos de llegada, las obras son el proceso después de muchos ensayos. Ahora que trabajo con *Galileo*, trabajo con las tres versiones, porque no tiene nada que ver la versión que él escribió en la primera etapa que la que acabó mucho tiempo después.

Mariana Muniz: ¿Qué significa para el coach, el título o el tema que propone el espectador?

Santiago Sánchez: Con relación al trabajo que hacemos, una de las cosas fundamentales es que el teatro se hace aquí y ahora. Esto es sustancial, hay un espectador que está ahí delante, que ha propuesto un tema y que vas a responderlo, volteándolo, ministrándolo, complementándolo o incluso despreciándolo sería una opción. Pero siempre respetándolo. El tema nunca es un pretexto, luego también te alegras cuando el tema está más elaborado.

Mariana Muniz: Me imagino que se repiten los temas y que Operación Triunfo habrá salido muchas veces.

Santiago Sánchez: No tanto, me acuerdo de la primera vez que salió y el público se quedó muy perplejo. Hicimos una operación a corazón abierto, tratamos de la vida y la muerte y el tema era ver si la operación era o no un triunfo, lo que me parece más interesante. Sin embargo el público creyó que habíamos escapado del tema: ¡Ay, no han querido entrar! Luego también hemos tenido una función y estábamos improvisando a la vez que Rosa perdía Eurovisión, nosotros sabíamos que no había ganado, entonces trabajamos una idea de un gran globo que se hincha hasta que se explota y no queda nada. Ahora por ejemplo hemos trabajado hace unos días la afonía de Rosa, se convirtió en alguien que la han exprimido y que ahora la van a tirar a la basura sin más.

Mariana Muniz: ¿Vosotros trabajáis con asociaciones a partir del tema del público a penas a nivel semántico o también lo jugáis a nivel fonético, de sonidos?

Santiago Sánchez: No, también lo trabajamos fonéticamente. El otro día salió un tema que era algo así como ¡qué chachi es chachin!. Entonces me rebotó a un mundo de comida china, alguien que iba a probar el chachin y no sabía lo que era, pero siempre con un fondo. Trabajamos la idea de cuantas cosas por desconocimiento, por ignorancia, nos perdemos cada día, muchas veces por no entender qué es el chachin, no pediríamos el chachin y estamos perdiendo un sabor que es mágico. Ese era un rebote puramente fonético.

Mariana Muniz: Cuándo veo el espectáculo y sale un título yo me quedo en la expectativa de que si vas a pedir estilo o no. ¿Qué te lleva a pedir estilo?

Santiago Sánchez: No lo sé. Hay una frase que para nosotros es fundamental: “Si piensas no existes”. Hay un momento que por lo que sea, o porque es por ejemplo Operación Triunfo podría pedir un estilo, porque se repite mucho y el mero hecho del estilo me va a estimular algo nuevo. O porque me doy cuenta que aún no he pedido ninguno. Ahora pido muy poco estilo, antes pedía más. Por el contrario hay veces que hay estilos que me apetece hacer, o sea lo hacemos porque queremos. Hay veces que nos apetece hacerlo en Tenesse o en Shakespeare, no lo pido y lo hago. También hay una cosa que el tiempo nos va dando. Al principio yo creo que la gente desconfiaba, yo creo que ahora hay poca gente que piense que todo es mentira, que está montado. Pero ya hay mucha gente que sabe que no, que después de 1000 funciones, si eso fuera mentira después de un año se iban a dar cuenta. Entonces eso también nos hace tener mucha libertad. Ahora mezclamos muchos estilos, entonces pido estilo cuando me apetece.

Mariana Muniz: ¿Y seguís investigando nuevos estilos?

Santiago Sánchez: Sí, aunque no lo anunciamos. Lo que te comenté antes sobre el trabajo del lenguaje, de alguna manera eso pasa a las improvisaciones pero no que ahora de repente creamos un estilo. No nos preocupamos con el tema de los estilos.

A mi me pasó una cosa muy hermosa, que he visto que la gente joven, sobretodo los chavales de instituto se han acercado a autores de una forma diferente. Me acuerdo hace muchos años salió un tema que se llamaba “modelos de Cristian Dior” y pedimos estilo y salió estilo Samuel Becket, y se oyó en el teatro: ¿Quién es este? Y de repente dos semanas más tarde, apareció en el teatro la profesora de literatura y nos dijo que los tres tomos que había en la biblioteca de *Esperando a Godot* se habían acabado porque la gente lo había sacado. Eso nos pareció maravilloso. Porque seguramente se les hubiesen explicado quién era Becket, qué es literatura de Becket quizás no se hubieran interesado tanto como ver como los modelos de Cristian Dior se volvían objetos, etc. Fuera de Becket, de Kafka, Shakespeare, Tennessee Williams, la danza, la ópera, pues tampoco hay demasiados autores como referencia. Podríamos haber caído, en el Match se hace mucho, en cosas muy actuales, por ejemplo el cine de Almodóvar, pero no nos parecía. Cuando nos apetece hacer una improvisación de estas, las hacemos libremente. Nosotros los seguimos manteniendo, pero claro algunas veces da como vértigo, pides estilo y de repente un tema que a lo mejor tu quieres hacer en Tennessee y te sale en danza y tu dices cómo hago en danza esto. Por lo tanto ahora mismo me interesa mucho, esto es un trabajo mío, pasar de la abstracción a lo concreto y de lo concreto a la abstracción. Por ejemplo tú y yo estamos teniendo esta conversación que es concreta y poco a poco yo que soy un gesticulador nato de manos empezara a enloquecer y tu con la mirada

también. Entonces, seguramente alguien que nos viera de fuera entendería más el tipo de conversación que tenemos en el momento de la abstracción que no oyendo las palabras.

Mariana Muniz: ¿Tenéis contacto con la línea francófona de improvisación y con los demás colectivos que se dedican a la impro?

Santiago Sánchez: Todos hemos contribuido al desarrollo de la impro. Yo he conocido personalmente a Robert Gravel, he tenido varios encuentros con Robert y con Ivone y de alguna manera todos veníamos de lo mismo. Veníamos de gustarnos la improvisación que acabó siendo lo que es hoy. Luego hay un capítulo que es toda la tradición de los repentistas y tal y todo sobre la Comedia dell'arte. Todos hemos hecho espectáculos de Comedia dell'arte acercándonos a la improvisación. Sabes que la Comedia dell'arte luego empezó a crear personajes, eso es una cosa que también lo investigamos.

Mariana Muniz: ¿Vosotros trabajáis con roles, con personajes?

Santiago Sánchez: No. Una de las cuestiones, y eso lo comenté en los cursos que di en Asura, es que nosotros no utilizamos la palabra personaje, porque nos parece muy importante la palabra personaje, es demasiado, un personaje es mucho más que lo que enseñamos. Por eso hablamos de tipos, el viejo, la chacha, etc. Y si es verdad que los Carles tienen su viejo, su Maruja, etc. Pero luego también vemos que nunca es igual. Es cuando cantamos en la Ópera, hay tesituras que uno canta más cómodo que el otro. Pero también aparecen cosas totalmente nuevas, que uno cante con un falsete de soprano

haciendo de lechuga, por ejemplo. Es siempre lo mismo, el transito entre la norma y la capacidad de romperla. Pero, claro, no romperla porque sí. Hay una frase que a mí me encanta: Para que todo valga, no vale todo. Entonces, para llegar a tener la libertad de poder improvisar sobre todo, no vale cualquier cosa. Sino no consigues. En una noche de hora y media, no estamos al 100% por 100% todas las noches. Pero hay un nivel sino sería una estafa. Yo creo que esta es una de las claves del *Imprebís*. Conseguimos situar un listón de calidad, el público sabe que verá un buen espectáculo. Tu que has estado trabajando con la improvisación tienes una mirada más crítica, pero la gran parte del público no. Sobre todo hay una gran avalancha de generosidad, de energía que se da incluso en los momentos en que no eres genial. Date cuenta que por el *Imprebís* han pasado 350.000 espectadores, hay tantas historias ahí...

Mariana Muniz: Terminando esta entrevista. Para ti, ¿cuáles son los elementos básicos de una buena improvisación?

Santiago Sánchez: Los que hemos estado diciendo, los de siempre: que haya espacio, que haya escucha. Yo creo que la noche maravillosa de improvisación es cuando todo el mundo sale convencido que los que han improvisado muy bien son los demás. Si yo digo qué bien han estado los actores y los actores dicen ¡que coqueo nos ha dado Santiago! etc. Sobre todo los actores: “Lo monstruoso era Carles”; “No, no era el otro Carles”. ¿Por qué? Porque eso quiere decir que había compenetración, y eso ayuda mucho al rebote, la escucha, el espacio, el fondo, el tiempo, están ahí todos los elementos. Yo creo que una buena improvisación ha de tenerlos todos, arranca unos

como motores, y otros se van convirtiendo en motores a la medida que rebotas sobre ellos.

Mariana Muniz: ¿Y cuándo una improvisación es genial?

Santiago Sánchez: Pues cuando es una buena improvisación y el público se emociona.

5. Fragmentos del encuentro con Carles Castillo

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid,

Noviembre del 2002

Actor-improvisador español. Pertenece al grupo *L'om Imprebís* desde su fundación. Es actor del espectáculo *Imprebís*, entre otros, y fue uno de los primeros actores españoles a practicar el Match de Improvisación.

Alumno Resad: ¿Después de tantos años haciendo el espectáculo, como hacer para no caer en una repetición de las improvisaciones hechas anteriormente?

Carles Castillo: Es más generoso, más atrevido y más arriesgado, que es de lo que se trata, olvidarse de todo lo que has hecho y proponer cosas nuevas. Entre otras cosas porque somos cinco en el equipo, entonces es más fácil proponer que, imagínate, cinco personas para tratar de acordarse y todo. ¿Qué te sale otra propuesta parecida? Pues otra cosa. ¿Qué vas a hacer una imagen que ya tenías, que es fácil que te surja? Tener la capacidad suficiente como para decir: ¡no pasa nada! Yo sigo por ahí pero la desvío y la llevo en otro sentido, todo menos bloquearte, porque sino es cuando peligraría la improvisación.

Alumna Resad: ¿Cuándo en los títulos salen referencias demasiado locales y desconocidas, cómo hacéis la improvisación?

Carles Castillo: Ahí está la primera regla: cuando no lo sabes, te lo inventas. Y quedas bien, menos con los que lo saben de verdad y dicen: ¡que burro es!, pero son los menos, no? Luego cuando vas a ciudades, pueblos, a sitios que evidentemente no sabes sus

problemas sociales, políticos o sexuales, pues normalmente compramos los periódicos y pegas una repasadita para ver y vamos al bedel, al concejal de cultura o al técnico de luces que esté de guardia con nosotros este día y le decimos que nos cuente cosas que han pasado últimamente en el pueblo. El alcalde que hizo un desfalco, las calles que están siempre levantadas, el cementerio que no está en condiciones, si aquí la gente va mucho a misa, si aquí las parejas de novios, cuando tienen ganas de conocerse mejor, dónde van, una serie de cosas que igual salen o no, pero son datos que tu tienes. Entonces dentro de una improvisación queda muy bonito que tu tengas estos datos, igual acabamos la sesión y no hace referencia a nada porque tampoco es plan de meterlo con calzador.

Puede salir un tema como “El Alcalde corrupto...” y un taco. Entonces preguntas como se llama el alcalde y se llama Ramón, se te queda ahí. Entonces sale una improvisación que pone “Ojalá fuera alcalde”, y el alcalde se llama Ramón que ha hecho un desfalque, etc, y todo eso ayuda a construir una historia. Y en una improvisación en que sale una parejita, dices: ojalá te llevara a la fuente de la “toconera”. Fui a u sitio donde pregunté eso y me dijeron: se llama la “toconera”. Entonces en la impro dices: nos vamos a la “toconera” y el público se ríe. No puedes saber todo, pero tienes datos con los cuales puedes jugar y eso debe permanecer y sino te lo inventas.

En el País Vasco salían frases en Euskera, que lo siento, me encantaría saber Euskera, pero no lo sé. Pues nos inventábamos. Primero es que no sabíamos ni leerla, ibas descifrando a cada dos sílabas. Como no sabíamos, pues nos pareció que era un medicamento de esos que nunca sabes leer y la gente se descojonaba porque los que sabían Euskera lo entendían, pero yo no tengo porque saberlo y si no sé, pues no sé. Y eso te pasa muchas veces. Palabras que la gente se inventa y entonces tu la lees y no las

escuchado nunca, entonces te viene un rebote, una imagen, cualquier cosa, y la trabajas. Incluso hay momento en los cuales vas a leer la propuesta y la caligrafía es horrorosa, no sabes lo que pones y dices: ¿Quién ha escrito eso? Y que te lo digan, entonces lo juegas.

La cosa es que, cuándo estamos improvisando, da igual que sentido tiene. Estás improvisando, escuchas la palabra y puedes darle un sentido, lo importante es defender aquello que tu apuesta por ello. Ahora estoy leyendo aquello de arriba que pone “comedias bárbaras”, entonces puedes jugar con la idea de Barrabás, o bárbaras comedias, etc. Tu tienes una primera imagen y a partir de ahí puedes destrozarla. Si la palabra ya es por sí divertida y te evoca una imagen divertida, tú puedes llevarla a un terreno dramático. Es decir, siempre hay mil motivos más para crear, para inventar que para censurarte.

Alumno Resad: ¿Recurrís a bases o estructuras dramáticas más o menos establecidas a la hora de improvisar?

Carles Castillo: En principio no recurrimos a eso. Pero está claro que una persona cuando ve el espectáculo por primera vez, tiene una imagen, una sensación y una impresión y cuando lo ve 3 o 4 veces busca similitudes. Si uno hace de hombre y el otro hace de mujer o situaciones cotidianas como el matrimonio, etc. Pero en ningún caso tenemos ninguna base hecha, para que sea libre. De mujer vieja yo he hecho 50 veces o 100, pero intento que cada mujer vieja sea totalmente distinta: si una es coja, la otra es ciega, si una es coja y ciega, la otra es coja y ciega y muy sorda, una no puede andar, la otra anda mejor que un niño de siete años. Es decir que no deja de ser un personaje en el que yo pueda jugar, sobretodo para divertirme yo, y para que a mí no me sea monótono.

Primero porque es contrario al espectáculo, no podríamos defender a capa y espada lo que es la improvisación. Y eso sería matar al espectáculo, meter una cosa así, no puedes improvisar cuando vas ya con unos esquemas hechos. Este es otro tipo de trabajo de improvisación o lo que sea. Entonces, a partir de ahí creo que merece la pena arriesgarte, por eso están las improvisaciones que todos sabemos brillantes y estupendas y otras que cuando acaban dices: mejor que me hubiera quedado en casa hoy. Peor siempre hay un nivel mínimo asegurado que tu tienes tu opinión particular y el público sale contento, luego tu tienes tu versión, a tal punto que terminas una improvisación que a ti no te ha gustado y resulta que la gente aplaude más y luego te dicen esta ha sido de las mejores que he visto y te rompe todos los esquemas.

Alumno Resad: ¿Cuál es la importancia que tiene la improvisación en la formación del actor, sus ventajas y desventajas?

Carles Castillo: Yo creo que la improvisación es muy importante en la formación del actor, y hablo como actor, a mi me ha cambiado la vida. Yo he hecho todo tipo de espectáculos, cine, televisión, al final todo es lo mismo, pero también es diferente. En el Imprebis, en trabajo de la improvisación nos ha abierto un campo enorme que yo en ninguna otra materia dentro del teatro llegué a conocer ni he tenido la posibilidad de palpar, de entender, de crear y de encima hacer. A partir de la improvisación, mi mente que es, pero antes era más, un poco retorcida, creo que ahora se me ha abierto más a partir del momento en que me he dado cuenta que el teatro se puede hacer sin necesidad de tener una escenografía, un vestuario, unas luces, etc. Para mi lo fundamental es el actor y el público, cuando hay un acto y una persona mirándote delante, ya tenemos teatro. De hecho es tan importante porque creo que es el espectáculo que más

escenografía lleva, porque ahora eso es una cascada de un parque natural, luego es una fuente en el retiro, como es una caja de cerillas, o un boeing sobre las torres gemelas. Es decir, esas escenografías no caben en un camión. Todo lo que existe en un momento en el siguiente no existe y cuando eso lo haces ver al público, la magia está creada. Evidentemente si tienes unas diapositivas, un proyector de cuerpos opacos, etc, todo se hace bonito, pero con estos dos elementos que tenemos aquí, ya tenemos teatro.

Alumna Resad: ¿Para qué la improvisación?

Carles Castillo: Porque a partir de la nada voy a empezar a crear un personaje, a darle vida a darle credibilidad y a partir de ahí volverte loco en el sentido de que puedes llegar a expresar todo aquello que te pasa por la cabeza en el momento. Es así de sencillo, tener la confianza de decir, yo quiero ser ahora una mosca y no tengo que estudiar nada más, lo hago sin nada, yo como actor puedo hacerlo todo. Últimamente estoy preparando un trabajo a partir de los objetos y digo que hago con la caja de cigarrillos, en mechero, como organizaría los objetos si eso fuera teatro, me pongo a pensar y a partir de ahí ya creo un monólogo, no hace falta nada más. Simplemente imaginar algo, visualizar y a partir de ahí crear. Eso es lo que me ha enseñado la improvisación, a abrirme totalmente, a ser libre. Afortunadamente en el Imprebís puedo apostar por cosas, comprometerme en aquello que quiero comprometer, cosa que en el teatro más o menos clásico, con un texto, una escenografía, una coreografía, no lo puedes hacer, no porque te lo prohíban, sino porque en Shakespeare no puedes hacer eso, son cosas muy concretas, igual de respetables pero diferentes.

En el teatro de la improvisación salen muchas cosas tuyas, emanan de ti una libertad de creación que creo que es importante para el actor.

Alumno Resad: ¿Cómo romper este miedo de salir a la escena sin nada, sin un texto, sin una escenografía, sin nada que decir?

Carles Castillo: Podemos partir de quedarse en blanco, es decir, no tengo ni idea, estoy aquí en cima de la tarima esta, no sé lo que voy hacer, ni qué personaje soy, no sé nada. Puedes empezar de muchas formas, una de ellas seria empezar visualizando, pero ahora explico esta parte, voy a la primera parte de la pregunta que es importante. En el caso de que estés en una improvisación y se te vaya de las manos, te hundas, lo primero y más importante es no ponerte nervioso. Está claro que es difícil es muy fácil de explicar y no de hacer. En una improvisación lo peor que se te puede pasar es el pánico, porque entonces no es que te quedes en blanco, que no es lo peor, es el bloqueo que te produce. Si te quedas en blanco tiene solución, si tienes el bloqueo también tiene solución, pero tienes que ser conciente de que si estás bloqueado, no hagas nada, sencillamente escucha qué te está proponiendo el compañero y a partir de lo que te esté proponiendo retomar la improvisación. Mirarlo, observarlo, en vez de preguntar ¿dónde va? Y ¿qué hace?, esperar un gesto, una palabra del compañero, un detalle de la ropa. Es decir, parar todo eso y decir no me voy a censurar, no me voy a bloquear, sólo observar, y a partir de todo eso, remontar la improvisación. Es mirar y escuchar, en estos momentos de tensión es lo que más funciona, tranquilidad. Porque sino hay una cosa que confundimos que no proponemos, sino imponemos. Entonces ahí entra la generosidad, tu me propones que soy un perro y yo pienso que tengo una propuesta más bonita, no hay eso, el perro es la única propuesta que vamos hacer y la mía bonita ya la haré otro día. Luego la forma de salir siempre airoso de ello es muy fácil, es visualizarlo,

tranquilo, visualizarlo qué está ocurriendo el compañero, qué hace, cómo está sentado, cómo te mira, qué objetos ha creado, etc.



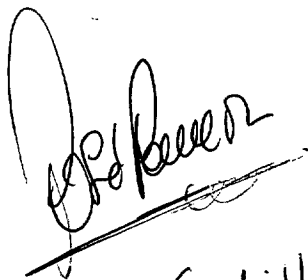
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
SERVICIO DE POSTGRADO


DILIGENCIA PARA HACER CONSTAR QUE EL
PRESENTE EJEMPLAR DE LA TESIS PRESENTADA
POR D. Mariano de Luis e Muñoz
CONSTA DE 399 PAGINAS Y HA SIDO ENTREGADA
CON FECHA 16 de septiembre de 2005
A EFECTOS DE DEPOSITO DE TESIS.

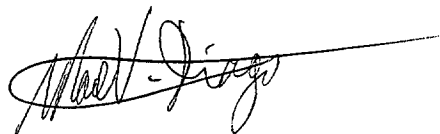
EL FUNCIONARIO.

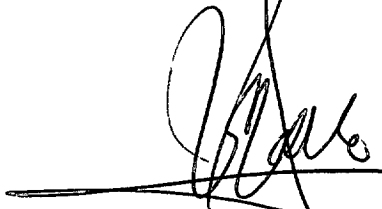
Reunido el Tribunal que suscribe en
el día de la fecha acordó otorgar
a la presente Tesis Doctoral la
calificación de Schneselienta
'cum laude' (per unanimidad)

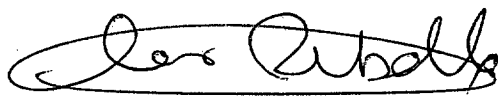
Alcalá de Henares, 21 de enero de 2005


José Romero Castillo


José Gómez Fuentes


Manuel Diego Marcholi


Manuel Pérez Jiménez


Man Rebollo Galzade